



TESE DE DOUTORAMENTO

**A LINGUAXE FIGURADA NA  
LITERATURA INFANTIL E XUVENIL.  
FINA CASALDERREY**

Verónica Pousada Pardo

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN EDUCACIÓN

SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANO 2020





D./ D.<sup>a</sup> **Verónica Pousada Pardo**

Título da tese: **A linguaxe figurada na Literatura Infantil e Xuvenil. Fina Casalderrey**

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

**Ourense, 16 de novembro de 2020.**





## AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

D./ D.<sup>a</sup> **Blanca Ana Roig Rechou**

En condición de: **Director/a**

Título da tese: **A linguaxe figurada na Literatura Infantil e Xuvenil. Fina Casalderrey**

### INFORMA:

Que a presente tese corresponde co traballo realizado por D/ D.<sup>a</sup> Verónica Pousada Pardo, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como directora/titora desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

**Santiago de Compostela, 16 de novembro de 2020.**



## AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

D./ D.<sup>a</sup> **María del Carmen Franco Vázquez**

En condición de: **Titor/a e director/a**

Título da tese: **A linguaxe figurada na Literatura Infantil e Xuvenil. Fina Casalderrey**

### INFORMA:

Que a presente tese corresponde co traballo realizado por D/D.<sup>a</sup> Verónica Pousada Pardo, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como directora/titora desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

**Santiago de Compostela, 16 de novembro de 2020.**



## AGRADECEMENTOS

Ás miñas directoras de tese, Blanca Ana Roig Rechou e María del Carmen Franco Vázquez. A Blanca Ana Roig Rechou, por iniciarme no fascinante mundo da Literatura Infantil e Xuvenil e guiarme coa súa man serena pola salagre e gratificante senda da investigación, acolléndome dende o ano 2016 no seu grupo de traballo. Sen os seus azos, confianza e apoio, esta tese doutoral nunca se tería realizado. A María del Carmen Franco Vázquez, por permitirme ler a través das ilustracións, pola súa disposición e observacións construtivas que ampliaron a perspectiva desta investigación.

A Fina Casalderrey, pola dozura da súa sabedoría, por atenderme sempre con cariño e amosarme a maxia das súas verbas.

Ás compañeiras do grupo de investigación, polos traballos e proxectos compartidos, especialmente a Isabel Mociño, por darme a oportunidade de mergullarme na marabillosa Antela da docencia.

A miña nai e a meu pai, pola complicidade eterna, por estar sempre e confortarme nos momentos máis acedos deste proxecto. A Micaela e Iago, polos sorrisos que derreten as tebras.

Ás persoas que xa non están e que me coidan dende o ceo.



## RESUMO

Esta tese doutoral enmárcase na escola da lingüística cognitiva. Tendo en conta que a linguaxe figurada é unha fonte de coñecemento que lle permite ao ser humano percibir e comprender o mundo, xa que impregna a totalidade da nosa experiencia diaria (as emocións, os conflitos, as dificultades...), constituíndo un reflexo fiel dun determinado pobo, da súa cultura e do seu modo de vida; este proxecto de investigación ten como obxectivo principal a análise descritiva e explicativa de expresións figuradas, atendendo tamén á correspondente representación visual, considerando, ademais, o seu valor educativo. Para conseguir o obxectivo, en primeiro lugar delimitamos os conceptos básicos pertinentes e establecemos un esquema conceptual sobre o que se asenta o estudo das unidades. En segundo lugar, para a confección do corpus, realizamos un baleirado das obras de Literatura Infantil e Xuvenil de Fina Casalderrey, procurando unidades figuradas lexicalizadas no ámbito da ira, o medo, a tristeza, a morte e a tolemia. En terceiro lugar, analizamos os modelos cognitivos, as súas semellanzas e diverxencias, ofrecendo, na medida do posible, unha explicación motivacional das expresións do corpus. Deste xeito, achegámonos ao retrato que os galegos e galegas amosan da ira, o medo, a tristeza, a morte e a tolemia; posto que a linguaxe figurada proxecta a cosmovisión do pobo que a concibiu.

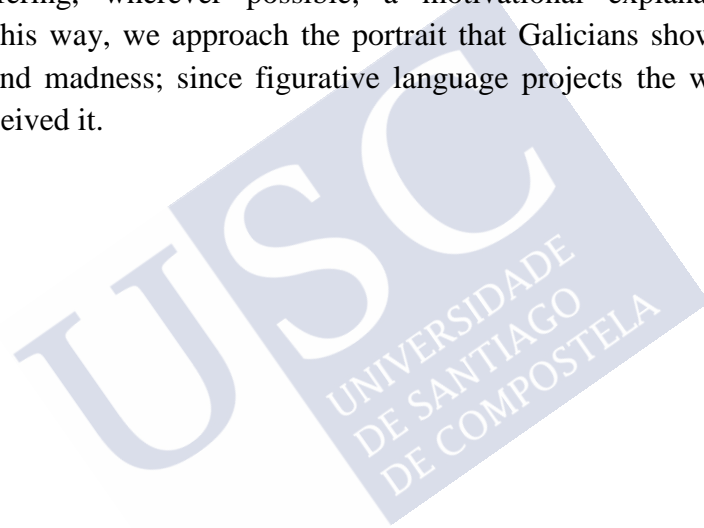
## RESUMEN

Esta tesis doctoral se enmarca en la escuela de la lingüística cognitiva. Teniendo en cuenta que el lenguaje figurado es una fuente de conocimiento que le permite al ser humano percibir y comprender el mundo, ya que impregna la totalidad de nuestra experiencia diaria (las emociones, los conflictos, las dificultades...), constituyendo un reflejo fiel de un determinado pueblo, de su cultura y de su modo de vida; este proyecto de investigación tiene como objetivo principal el análisis descriptivo y explicativo de expresiones figuradas, atendiendo también a la correspondiente representación visual, considerando, además, su valor educativo. Para alcanzar el objetivo, en primer lugar delimitamos los conceptos básicos pertinentes y establecemos un esquema conceptual sobre el que se asienta el estudio de las unidades. En segundo lugar, para la confección del corpus, realizamos un vaciado de las obras de Literatura Infantil y Juvenil de Fina Casalderrey, buscando unidades figuradas lexicalizadas en el ámbito de la ira, el miedo, la tristeza, la muerte y la locura. En tercer lugar, analizamos los modelos cognitivos, sus semejanzas y divergencias, ofreciendo, en la medida de lo posible, una explicación motivacional de las expresiones del corpus. De este modo, nos acercamos al retrato que los gallegos y gallegas muestran de la ira, el miedo, la tristeza, la muerte y la locura; puesto que el lenguaje figurado proyecta la cosmovisión del pueblo que la ha concebido.



## **ABSTRACT**

This doctoral dissertation falls within the school of cognitive linguistics. Given that figurative language is a source of knowledge that allows human beings to perceive and understand the world, as it impregnates the entirety of our daily experience (emotions, conflicts, difficulties ...), comprising a faithful reflection of a given nation, their culture and their way of life; this study has as its main objective the descriptive and explanatory analysis of figurative expressions, also paying attention to the corresponding visual representation, and taking into account its value in educating young people. To achieve the objective, we first delimit the relevant basic concepts and establish a conceptual scheme on which the analysis of the units is based. Secondly, for the preparation of the corpus, we documented the works of Children's and Youth Literature by Fina Casalderrey, and looked for lexicalized figurative units in the field of anger, fear, sadness, death and madness. Thirdly, we analyze cognitive models, their similarities and divergences, offering, wherever possible, a motivational explanation of corpus expressions. In this way, we approach the portrait that Galicians show of anger, fear, sadness, death and madness; since figurative language projects the worldview of the people who conceived it.





# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>21</b>
<b>OBXECTIVOS .....</b>	<b>23</b>
<b>ESTRUTURA .....</b>	<b>23</b>
<b>1. MARCO CONCEPTUAL .....</b>	<b>25</b>
<b>1.1. A FRASEOLOXÍA.....</b>	<b>25</b>
1.1.1. Comezos históricos da fraseoloxía .....	26
1.1.2. Obxecto de estudo da fraseoloxía.....	28
1.1.3. A fraseodidáctica.....	29
<b>1.2. A LINGUAXE FIGURADA .....</b>	<b>31</b>
1.2.1. A linguaxe figurada na lingüística cognitiva.....	32
1.2.1.1. Esquemas de imaxe .....	35
1.2.1.2. Metáfora .....	49
1.2.1.3. Metonimia.....	56
<b>2. LITERATURA INFANTIL E XUVENIL: FINA CASALDERREY .....</b>	<b>61</b>
<b>2.1. FINA CASALDERREY.....</b>	<b>62</b>
2.1.1. Derradeira década do século XX: 1991-2000 .....	65
2.1.2. Primeira década do século XXI: 2001-2010 .....	70
2.1.3. Segunda década do século XXI: 2011-2020 .....	76
<b>3. CORPUS.....</b>	<b>80</b>
<b>3.1. CRITERIOS DE SELECCIÓN DO CORPUS.....</b>	<b>80</b>
<b>3.2. CRITERIOS DE PRESENTACIÓN DAS EXPRESIÓNS DO CORPUS .....</b>	<b>83</b>
<b>3.3. METODOLOXÍA DE ANÁLISE DAS EXPRESIÓNS DO CORPUS .....</b>	<b>85</b>

<b>4. MODELOS COGNITIVOS. EMOCIÓN E ESTADOS COMPLEXOS NA OBRA DE FINA CASALDERREY.....</b>	<b>87</b>
<b>4.1. EMOCIÓN.....</b>	<b>87</b>
4.1.1. A ira.....	96
4.1.1.1. A IRA É CALOR .....	98
4.1.1.2. A PERSOA IRADA É UN ANIMAL .....	103
4.1.1.3. A IRA É MOVEMENTO .....	109
4.1.1.4. A IRA É POSESIÓN .....	110
4.1.1.5. Outras .....	111
4.1.1.6. Achea visual .....	114
4.1.1.7. Expresións da ira .....	117
4.1.1. O medo .....	133
4.1.1.1. O MEDO É MOVEMENTO .....	134
4.1.1.2. O MEDO É UN OBXECTO .....	140
4.1.1.3. O MEDO É CAMBIO DE COR.....	141
4.1.1.4. A PERSOA ASUSTADA É UN ANIMAL.....	142
4.1.1.5. O MEDO É INCAPACIDADE PARA FALAR.....	143
4.1.1.6. Outras .....	144
4.1.1.7. Achea visual .....	146
4.1.1.8. Expresións do medo .....	149
4.1.2. A tristeza .....	160
4.1.2.1. A TRISTEZA É ABAIXO .....	161
4.1.2.2. A TRISTEZA É FÍSICA .....	165
4.1.2.3. A TRISTEZA É UN OBXECTO .....	169
4.1.2.4. Outras .....	170
4.1.2.5. Achea visual .....	172
4.1.2.6. Expresións da tristura .....	175
4.1.3. Conclusións .....	188
<b>4.2. ESTADOS COMPLEXOS .....</b>	<b>192</b>
4.2.1. A morte.....	196
4.2.1.1. A MORTE É DESPRAZAMENTO .....	199
4.2.1.2. A MORTE É ESCASEZA DE TEMPO.....	208
4.2.1.3. ESTAR MORTO É ESTAR ENTERRADO .....	209
4.2.1.4. MORRER É INACTIVIDADE .....	210
4.2.1.5. MORRER É PERDER UN OBXECTO.....	212

4.2.1.6. Outras .....	213
4.2.1.7. Acheга visual .....	216
4.2.1.8. Expresións da morte .....	221
4.2.2. A tolemia.....	233
4.2.2.1. A TOLEMIA ESTÁ NA CABEZA.....	236
4.2.2.2. A TOLEMIA É PERDA OU CARENCIA DUN OBXECTO .....	237
4.2.2.3. A TOLEMIA É MOVEMENTO.....	240
4.2.2.4. A PERSOA TOLA É UN ANIMAL .....	244
4.2.2.5. A TOLEMIA É AUSENCIA DE REGRAS.....	246
4.2.2.6. Outras .....	247
4.2.2.7. Achega visual .....	249
4.2.2.8. Expresións da tolemia.....	251
4.2.3. Conclusións .....	263
<b>CONCLUSIÓN XERAIS.....</b>	<b>265</b>
<b>ESTATÍSTICAS DOS DATOS OBTIDOS .....</b>	<b>266</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>274</b>
<b>Textos da autora .....</b>	<b>274</b>
<b>Dicionarios e glosarios.....</b>	<b>277</b>
<b>Obras de consulta .....</b>	<b>279</b>

## LISTAXE DE TÁBOAS

- Táboa 1. Principais tipoloxías de metáforas conceptuais
- Táboa 2. Principais tipoloxías de metonimias conceptuais
- Táboa 3. Perspectiva funcional da conduta emocional
- Táboa 4. Dominio meta: Ira
- Táboa 5. As expresións da ira
- Táboa 6. Dominio meta: Medo
- Táboa 7. As expresións do medo
- Táboa 8. Dominio meta: Tristura
- Táboa 9. As expresións da tristura
- Táboa 10. Produtividade das emocións
- Táboa 11. Produtividade dos dominios fonte da ira
- Táboa 12. Produtividade dos dominios fonte do medo
- Táboa 13. Produtividade dos dominios fonte da tristeza
- Táboa 14. Dominio meta: Morte
- Táboa 15. A morte no núcleo familiar
- Táboa 16. As expresións da morte
- Táboa 17. Dominio meta: Tolemia
- Táboa 18. As expresións da tolemia
- Táboa 19. Produtividade dos estados complexos
- Táboa 20. Produtividade dos dominios fonte da morte
- Táboa 21. Produtividade dos dominios fonte da tolemia

## **LISTAXE DE FIGURAS**

- Figura 1. Esquema de imaxe de CONTEADOR (Johnson, 1991)
- Figura 2. Esquema de imaxe de PERCORRIDO (Johnson, 1991)
- Figura 3. Esquema de imaxe de ESCALA (Johnson, 1991)
- Figura 4. Esquema de imaxe de VÍNCULO (Johnson, 1991)
- Figura 5. Esquemas de imaxe de CICLO (Johnson, 1991)
- Figura 6. PERCORRIDO e os seus esquemas subsidiarios
- Figura 7. Esquemas de imaxe de EQUILIBRIO (Johnson, 1991)
- Figura 8. Metáfora.
- Figura 9. Metonimia.
- Figura 10. TODO POLA PARTE POLO TODO
- Figura 11. Resumo dos tipos de linguaxe emocional (Kövecses, 2000)
- Figura 12. Esquema de imaxe de CONTRAFORZA (Johnson, 1991)
- Figura 13. Coordenadas da morte na linguaxe eufemística
- Figura 14. Esquema de imaxe de PERCORRIDO aplicado á metáfora A VIDA É UNHA VIAXE
- Figura 15. A VIDA É UNHA VIAXE
- Figura 16. A MORTE É UNHA VIAXE
- Figura 17. Esquema de imaxe de ESCALA adaptado á metáfora MORRER É SUBIR

## **LISTAXE DE GRÁFICAS**

Gráfica 1. Porcentaxe de obras con unidades extraídas

Gráfica 2. Número de obras por lemas obtidos

Gráfica 3. Número de obras por categorías

Gráfica 4. Número de obras segundo a presenza de categorías

Gráfica 5. Número de lemas por categorías

Gráfica 6. Ira. Porcentaxe de produtividade

Gráfica 7. Medo. Porcentaxe de produtividade

Gráfica 8. Tristeza. Porcentaxe de produtividade

Gráfica 9. Morte. Porcentaxe de produtividade

Gráfica 10. Tolemia. Porcentaxe de produtividade

Gráfica 11. Comparativa número de lemas–produtividade

Gráfica 12. Dominios fonte máis produtivos



## LISTAXE DE ABREVIATURAS

AFOG	<i>Así falan os galegos</i>
DFG	<i>Dicionario fraseolóxico galego</i>
DCEFF	<i>Diccionario Cumio de expresi3ns e frases feitas</i>
LFCEG	Locuci3ns e f3rmulas comparativas ou elativas galegas
DFS21	<i>Dicionario fraseolóxico século 21</i>
DDFG	<i>Dicionario de fraseoloxía galega</i>
DRAG	<i>Dicionario da Real Academia Galega</i>
DEE	<i>Dicionário electrónico Estraviz</i>
GDS21	<i>Gran Dicionario Século 21 da Lingua Galega</i>
DXCG	<i>Dicionario Xerais castelán-galego de usos, frases e sinónimos</i>
DdD	<i>Dicionario de Dicionarios da Lingua Galega</i>
DRAE	<i>Diccionario de la lengua española</i>
UF	Unidade fraseolóxica
s.d.	Sen definici3n
LIX	Literatura Infantil e Xuvenil galega.



## INTRODUCCIÓN

O motivo da escolla deste estudo, enmarcado dentro da lingüística cognitiva e da semántica, parte do interese que suscita a capacidade do ser humano para comunicarse a través de formas diversas e complexas e da posibilidade de transmitir, a través da palabra, sabedoría do presente e do pasado, autoconhecimento, experiencias da vida, costumes, normas sociais...

A linguaxe é a expresión dun acordo entre un grupo de homes, e só o poden comprender aqueles que conviñeron en representar determinadas ideas mediante determinados sons. Outros grupos adoptan outros sons para representaren as mesmas ideas e os mesmos obxectos, e así a linguaxe tórnase nunha barreira que separa un grupo doutro, mentres que une os membros dun mesmo grupo. É o instrumento necesario para desenvolver un pensamento común, e foi facéndose máis complexo a medida que foi aumentado a complexidade do pensamento humano. (Montessori, 2016, p. 48)

O idioma permítenos albiscar, dun modo palpable, a maneira de pensar e sentir do ser humano e a súa visión do mundo, unha imaxe que depende da realidade, a época, as tradicións e a cultura. Como falantes nativos ou expertos dunha determinada lingua, cando nos enfrontamos a textos como os que presentamos a continuación, elaborados pola escritora Fina Casalderrey, percibimos a existencia de dous significados diferenciados: o literal, “conforme ao sentido propio e exacto das palabras do texto” (DRAG) e o figurado “[sentido dunha palabra, frase etc.] diferente do que lle é propio” (DRAG):

-Non teño por que pasar estes tragos por culpa do lío da gata.

Non sei a que tragos se refería. Eu non a vía beber nada. (*O misterio dos fillos de Lúa*, pp. 14-15)

¿De que traballarán as formigas? Un día pregunteillo a papá.

-Xenxiño, fillo, déixame agora. ¿Vale? Rebéntasme a cabeza.

E eu deixeino. Non quero que meu pai estoure en anacos; ademais teño ó profe que sabe todo e xa mo explicou. (*Unha raíña negra*, p. 103)

-Vaia, non me marees, anda.

É un caso tan complicado, que ata mamá se marea. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 15)

Nestes exemplos, o ámbito literal está representado polos nenos protagonistas, mentres que o figurado recae no receptor ou receptora, percibindo a escena dun xeito cómico<sup>1</sup>. No *Dicionario de fraseoloxía galega*, elaborado por López Taboada e Soto Arias, aparece recollida a unidade fraseolóxica *pasar u.p. (un) mal trago*: “(Pasar) un transo difícil, unha situación desagradable ou delicada”. No primeiro fragmento amósase o descoñecemento de David ante a linguaxe que emprega a nai, realizando unha interpretación literal que non permite a comprensión da situación como unha dificultade por parte do protagonista. Neste caso, o coñecemento figurado pode supor que a lectora ou lector entenda o xogo realizado pola escritora ou tan só o perciba dun modo superficial, sen captar o verdadeiro significado, perdendo de xeito irremediable unha parte da riqueza da obra literaria<sup>2</sup>. O mesmo acontece cos verbos *rebentar* e *marear* nas súas acepcións figuradas nos exemplos que se presentaron con anterioridade.

A linguaxe figurada é unha fonte de sabedoría de todo canto rodea o ser humano. O seu coñecemento pode axudar aos máis pequenos e pequenas a entender e expresar emocións como a tristeza, a culpabilidade ou o odio. Tamén permite un achegamento á visión da sociedade ante realidades cotiás complexas que nenas e nenos deben asumir no seu desenvolvemento cognitivo como a crueza dunha enfermidade sen cura; de aí a importancia de incidir nela a nivel educacional.

---

<sup>1</sup> Como indica Pamies (2014, p. 35), a opacidade das unidades recae na competencia léxica dos falantes, que pode ser moi variable.

<sup>2</sup> Partindo da idea de que a lectura implica o uso de procesos mentais e habilidades intelectuais, Kabalen e de Sánchez (2006) establecen tres niveis de comprensión lectora: literal (comprensión lectora básica na que se extrae información do texto sen realizar ningún tipo de interpretación), inferencial (extrapólase información e recoñécese a linguaxe figurada) e criterial (compréndese totalmente o texto e pódense emitir xuízos de valor).

## **OBXECTIVOS**

O obxectivo principal deste traballo de investigación, co que se desexa obter o título de doutora, é estudar as unidades lingüísticas figuradas presentes na Literatura Infantil e Xuvenil relacionadas coa ira, o medo, a tristeza, a morte e a tolemia para determinar de que elementos se conforma o denominado lexicón mental dos falantes e para coñecer a visión que teñen os galegos e galegas destas emocións e realidades. Para cumprir este obxectivo, revisamos todas as obras de Literatura Infantil e Xuvenil de Fina Casalderrey para extraer as expresións figuradas que están conectadas coa ira, o medo, a tristeza, a morte e a tolemia.

O segundo obxectivo é contribuír ao desenvolvemento dos estudos sobre a linguaxe figurada galega e ao coñecemento da visión do mundo, particularmente en ámbitos que resultan máis abstractos e complexos como as emocións, a morte ou a tolemia.

Ademais, a modo de terceiro e cuarto obxectivo, procuramos poñer o foco de interese na fraseoloxía presente na Literatura Infantil e Xuvenil, conscientes da axuda que dende ela se presta á recuperación de expresións e frases feitas propias do galego que, na actualidade, se están a perder en detrimento dos calcos fraseolóxicos do castelán e doutras linguas; e intentamos ofrecer un repertorio de expresións figuradas que favoreza a existencia de múltiples posibilidades do estudo da linguaxe figurada no ámbito educativo, dende unha perspectiva lingüística e literaria.

Ao longo deste traballo intentaremos cumprir estes obxectivos e dar resposta ás cuestións que vaian aparecendo durante a realización da análise das expresións enlazadas coa ira, o medo, a tristeza, a morte e a tolemia.

## **ESTRUTURA**

Para alcanzarmos os obxectivos propostos e tendo presentes as cuestións previas que axudan a entender a relevancia ou interese desta análise, a presente tese está estruturada do seguinte modo:

O primeiro capítulo, intitulado “Marco Conceptual”, está dividido en dous bloques. No primeiro, centraremos o noso interese na fraseoloxía como disciplina, no seu obxecto de estudo e na fraseodidáctica. No segundo afondaremos nos conceptos de esquema de imaxe, metáfora e metonimia baseados na lingüística cognitiva, de recorrente uso ao longo da tese doutoral.

O segundo capítulo, “Literatura Infantil e Xuvenil: Fina Casalderrey” dedícase á figura literaria da escritora galega. Xustifícase a escolla da autora e realízase un percorrido pola súa biobibliografía. Faise unha sinopse de toda a produción da autora elixida, destinada para o público infantil e para a mocidade, coa finalidade de lembrar a súa traxectoria e a súa repercusión na conformación lingüística das novas xeracións.

O capítulo terceiro, “Corpus” está dedicado á descrición do corpus de traballo e á metodoloxía empregada para a recolleita das expresións, a súa clasificación e posterior análise. Estrutúrase en tres apartados: “Criterios de selección do corpus”, “Criterios de presentación das expresións no corpus” e “Metodoloxía de análise das expresións do corpus”.

No cuarto capítulo, “Modelos Cognitivos. Emocións e estados complexos na obra de Fina Casalderrey”, realízase unha análise motivacional das unidades figuradas atopadas nas obras literarias, clasificadas en diversos apartados atendendo á existencia de similitudes entre unidades. Establécense dúas grandes categorías nas que se reproducen os resultados da análise do noso corpus: “Emocións” e “Estados complexos”. Na primeira delas encádranse todas as expresións que aparecen nas obras de Fina Casalderrey relacionadas coa ira, o medo e a tristeza. Na segunda, recóllense as unidades conectadas coa morte e a tolemia. Cada unha das categorías analizadas (ira, medo, tristeza, morte e tolemia) inclúe unha achega á representación visual e unha táboa na que aparecen recollidas todas as unidades xunto coa definición de cada dicionario ou glosario consultado.

Nas “Conclusións” preséntanse as reflexións e datos obtidos despois da análise motivacional das unidades mediante o emprego da estatística.

Féchase o traballo coas “Referencias bibliográficas”, divididas en tres apartados: “Textos da autora”, onde se recollen as fichas das obras analizadas; “Dicionarios e glosarios”, onde se localizan os dicionarios e glosarios empregados ao longo da tese; e “Obras de consulta”, que acolle os recursos que se empregaron no percorrido realizado no traballo, tanto analóxicos coma dixitais.

## 1. MARCO CONCEPTUAL

Antes de centrármonos especificamente no ámbito da linguaxe figurada, base crucial desta tese, estimamos necesario facer unha pequena aproximación ao concepto de fraseoloxía<sup>3</sup>. Por este motivo dividimos o apartado en dous bloques diferenciados. Por unha banda, presentaremos a fraseoloxía como disciplina lingüística e o seu obxecto de estudo, establecendo unha conexión coa linguaxe figurada. Ademais, posto que o presente estudo está focalizado na Literatura Infantil e Xuvenil, presentaremos algunhas cuestións didácticas da fraseoloxía. Pola outra, analizaremos profundamente o papel da linguaxe figurada, fundamentalmente no marco da lingüística cognitiva, a través do coñecemento metafórico, metonímico e dos esquemas de imaxe.

### 1.1. A FRASEOLOXÍA

La fraseología ha sido desde siempre la *tierra de nadie* a la que acudían investigadores de todas las escuelas, movidos por el interés que despertaban en ellos las combinaciones fijas de palabras. Ello ha ocasionado que durante siglos las únicas contribuciones relativas a su análisis se hallaran en las recopilaciones lexicográficas generales y particulares, o que en los últimos cien años su estudio haya quedado relegado habitualmente a disciplinas limítrofes a las de carácter lingüístico, como la paremiología. (Ruiz Gurillo, 1997, p. 17)

Na actualidade, seguen a manterse opinións enfrontadas entre os estudosos que consideran a fraseoloxía dependente doutra disciplina como a lexicoloxía (Burguer *et al.*, 2007) e investigadores que, pola contra, defenden a súa autonomía (González Rey, 2004 e Zamora, 2005). Seguindo estas últimas teorías, avaladas polo prestixio dos lingüistas rusos, eslavos e alemáns, consideramos máis axeitado outorgarlle á fraseoloxía a

---

<sup>3</sup> Consideramos esencial entender o concepto de fraseoloxía e observar a súa evolución ao longo da historia, aínda que, como se verá con posterioridade, non todas as expresións incluídas no corpus encaixan baixo a denominación de unidade fraseolóxica, xa que, por exemplo, incluímos unidades monoverbais.

denominación de disciplina independente para favorecer o seu recoñecemento e prestixio. Do mesmo xeito que acontece con moitas outras disciplinas, cómpre ter en conta que existe unha conexión, é dicir, non son compartimentos estancos, xa que as unidades fraseolóxicas poden ser estudadas dende diferentes puntos de vista: morfolóxico, sintáctico, pragmático, discursivo (García-Page, 2008, p. 39).

Como exemplo do percorrido que aínda queda por diante, a acepción de fraseoloxía como disciplina lingüística non aparece recollida no *Diccionario da Real Academia Galega* como acontece con outras disciplinas máis asentadas, por exemplo a lexicografía.

### 1.1.1. Comezos históricos da fraseoloxía

Ya desde antiguo el hombre de ciencia sintió curiosidad por ciertas expresiones que empleaba cotidianamente y quiso estudiarlas y recogerlas. Esta tendencia vino motivada por el interés que despertaban como modo peculiar de hablar de los pueblos más que como material de estudio científico. (Ruiz Gurillo, 1997, p. 18)

Aínda que o desenvolvemento dos estudos fraseolóxicos se sitúa no século XX, estes non serían realidade sen unha base que se foi creando a partir do século XVIII, fundamentalmente grazas a Lomonósov, polifacético intelectual que contribuíu á primeira gran reforma da lingüística rusa (Suárez Cuadros, 2007, p. 1000). O seu testemuño foi recollido, xa no século XIX, polos académicos Busláev, Potebniá, Fortunátov e Shájmatov (Iñesta e Pamies 2002, p. 13).

Segundo Corpas (1996, p. 11) a fraseoloxía como disciplina científica xurdiu na antiga Unión Soviética na década de cincuenta do século XX, fundamentalmente grazas á obra de V. Vinogradov, considerado como o seu principal impulsor. Á súa vez, Ruiz Gurillo (1997, p. 20) sitúa o nacemento da disciplina arredor de Charles Bally e con especial énfase na data da publicación da súa obra *Traité de stylistique française* (1909). Destaca o labor realizado polo lingüista suízo en relación co recoñecemento das unidades fraseolóxicas, a existencia de homónimos e combinacións libres... Ademais, afirma que “Vinogradov recoge su herencia y la transmite ya desde los años 40, pero también con posterioridad a los 60”. Como indican Baránov e Dobrovol'skij (2009, p. 12), Vinogradov establece unha clasificación de tres tipoloxías: fusións fraseolóxicas, combinacións fixas de palabras que non están motivadas pola forma interna; unidades fraseolóxicas,



conxugacións fixas de palabras cunha forma interna transparente; e unións fraseolóxicas, expresións nas que unha das palabras é utilizada co significado literal e a segunda está ligada a un significado idiomático. As súas achegas determinaron durante un gran período de tempo a evolución da fraseoloxía soviética, deixando, simultaneamente, unha fonda pegada nos estudos doutros países<sup>4</sup>. García-Page (2008, p. 40) sinala a importancia de ambos os lingüistas na orixe e desenvolvemento da fraseoloxía e engade a transcendencia do estudo de Casares Sánchez, *Introducción a la lexicografía moderna* (1950), en relación coa clasificación das locucións ou a delimitación entre refráns e modismos.

Pola súa banda, Bárdosi (2010) destaca a figura de Bréal como un dos ‘pais esquecidos’ da fraseoloxía moderna:

Michel Bréal xa formulara algunhas reflexións inxustamente descoidadas pola maioría dos especialistas da fraseoloxía, reflexións que contribuíran moito nas investigacións indiscutiblemente fundamentais de Bally neste campo da lingüística que se ía emancipar só varios decenios máis tarde. (pp. 29-30)

Para Iñesta e Pamies (2002, p. 19) Isacenko converteuse noutra das personalidades esenciais na creación da fraseoloxía teórica. Foi o encargado de difundir a obra de Vinogradov, motivando o xurdimento da escola soviética que desenvolverá a fraseoloxía descritiva e contrastiva.

Cada unha das persoas que acabamos de citar, nesta pequena achega ao nacemento da fraseoloxía teórica, tivo un papel decisivo no desenvolvemento e estudo da disciplina, porén ata a década de setenta do século XX non se percibiu o papel básico do léxico nas linguas. Nese momento produciuse unha gran mudanza con respecto á concepción da fraseoloxía, grazas ao desenvolvemento da análise do discurso, a pragmática, a adquisición da linguaxe, a lingüística de corpus... orixinando un verdadeiro “xiro léxico” (Corpas, 2003, p. 245) nos estudos lingüísticos.

---

<sup>4</sup> Por exemplo, Anichkov, en contraposición con Vinogradov, propuxo a súa propia teoría fraseolóxica e clasificación correspondente, que pese ao seu interese para a lingüística “sae dos límites da fraseoloxía propiamente dita” (Baránov e Dobrovol'skij, 2009, p. 14).

### 1.1.2. Obxecto de estudo da fraseoloxía

O obxecto de estudo da fraseoloxía son as unidades fraseolóxicas, tamén denominadas (en varias ocasións de modo pouco apropiado) ditos, expresións, frases feitas, locucións, proverbios, expresións pluriverbais, fraseoloxismos, expresións idiomáticas, modismos, xiros, refráns... García-Page (2008, p. 8) afirma que o verdadeiro obxecto de estudo da fraseoloxía son as locucións e que a paremioloxía debe encargarse da análise de proverbios e refráns. Así, critica que “la Fraseología ha llegado a convertirse en un voluminoso e inabarcable cajón de sastre, con trajes de distinta hechura, género y color; más propios de un carnaval lingüístico”.

Ao longo desta tese, seguindo a xustificación de Corpas (1996, pp. 18-19), escollemos a denominación de unidade fraseolóxica (UF) por ser o termo máis aceptado e contar co recoñecemento dun considerable número de estudosos, ademais de ser a voz máis empregada nos estudos fraseolóxicos galegos. As unidades fraseolóxicas caracterízanse segundo unhas propiedades e trazos dende o ámbito fonético-fonolóxico, morfolóxico, sintáctico, léxico-semántico e pragmático (Ruiz Gurillo, 1997, p. 74).

Corpas (1996, p. 20) define as UFS como unidades léxicas formadas por dúas palabras ou por unha oración composta, caracterizadas pola fixación formal e semántica. Como destaca Penadés (2012, p. 7), “para que exista una unidad fraseológica, debe haber una combinación de, al menos, dos palabras, y esa combinación debe ser fija en cuanto a su forma y en cuanto a su significado”. Ademais, sinala que a fixación debe matizarse, posto que se poden dar diferentes graos. A fixación formal é unha característica relativa, xa que existen algunhas unidades que permiten unha modificación na súa forma: alterando a orde dos compoñentes, cambiando as categorías, variando o inventario ou transformando as palabras (derivando, substantivando...). Algo semellante acontece coa fixación semántica, cuxa gradación permite diferenciar entre: unidades fraseolóxicas idiomáticas, unidades fraseolóxicas non idiomáticas e unidades fraseolóxicas semiidiomáticas (Penadés 2012, pp. 9-10). Aínda que a maioría de estudos concordan coa idea de que as UFS implican unha combinación de palabras, existen pequenas excepcións para interxeccións ou expresións dunha soa palabra que teñen unha función semellante, por exemplo *grazas* e *saúde* (Zuluaga, 1980).

A fraseoloxía é un dos “terrenos más fructíferos del estudio cognitivo” (Cuenca e Hilferty, 1999, p. 213). Como sinala Álvarez de la Granja (2008, p. 7), as unidades fraseolóxicas son instrumentos que os falantes crean para lexicalizar contidos abstractos,

precisos, cheos de matices e connotacións. Son, por tanto, unha fonte rica de mecanismos figurativos<sup>5</sup> e constitúen un campo de investigación axeitado para o estudo da linguaxe figurada dunha determinada lingua.

The psycholinguistic work on phraseology clearly shows that conventional speech formulas are not peripheral aspects of language. Many aspects of phraseology are closely tied to more productive grammatical patterns and enduring schemes of human thought. Contrary to the traditional view that ignores these possible links, and sees conventional phrases as isolated bits of language, some psycholinguistic work adopts the significant methodological premise of seeking correspondences between mind and language, and not assuming that certain aspects of language are more revealing of grammatical and semantic structures than are others. (Gibbs e Colston, 2007, pp. 833-834)

### 1.1.3. A fraseodidáctica

A fraseodidáctica, unha disciplina relativamente nova, ocúpase do ensino e aprendizaxe sistemáticos e con base científica de fraseoloxismos no ensino de idiomas. A súa misión consiste en que os fraseoloxismos se recoñezan, aprendan e empreguen como unidades poliléxicas con significado propio, e que o aprendido se poida aplicar con adecuación á situación comunicativa. (Ettinger, 2008, p. 96)

A denominación *fraseodidáctica*<sup>6</sup> é de orixe xermánica, foi acuñada por Kühn (1987) e posteriormente desenvolvida, modificada e consolidada polos fraseólogos alemáns Lüger e Ettinger (Szyndler, 2015, p. 200). Este concepto, como destaca González Rey (2012, p. 75), comeza a empregarse no ámbito hispánico a partir do 2001 da man de Larreta Zulategui (*Fraseología contrastiva del alemán y el español. Teoría y práctica a partir de un corpus bilingüe de somatismos*), quen importa o termo dos estudos xermánicos. A partir deste momento, aparecen diversas publicacións que centran o seu

---

<sup>5</sup> Metáforas, metonimias, comparacións, hipérboles, combinacións de figuras...

<sup>6</sup> “La fraseodidáctica consiste, ciertamente, en la didáctica de la fraseología de una lengua, pero también en la didáctica de una lengua a través de su fraseología” (González Rey, 2012, p. 76).

interese no ámbito da fraseodidáctica, tendo presente que a competencia fraseolóxica é un constituínte básico da competencia comunicativa, é dicir, o emprego de unidades fraseolóxicas enriquece o discurso dunha determinada persoa, destacando, ao mesmo tempo, o seu coñecemento profundo da lingua. Corpas (1996, pp. 173-174) sinala que o seu uso mantén a harmonía social, favorece unha conversa máis fluída e consegue transmitir información e emocións de xeito coherente e eficaz.

A conexión existente entre a fraseoloxía e as particularidades culturais propias dun determinado pobo permítenos identificar as unidades fraseolóxicas como elementos intrínsecos da lingua. Estas están intimamente relacionadas coa identidade, xa que o idioma, como indica Ferro (2008, p. 160) é quen de condensar as experiencias colectivas peculiares vinculadas a un determinado territorio, incluso, creando conciencia comunitaria. Núñez-Román (2015) salienta que a competencia fraseolóxica nos achega moito máis que un desenvolvemento lingüístico:

La competencia fraseológica, además, permite desarrollar otras competencias no lingüísticas, como la conciencia y expresiones culturales o las competencias sociales y cívicas. Son numerosas las unidades fraseológicas de difícil comprensión por incluir referencias histórico-culturales desconocidas para el hablante. (p. 159)

Como indica Pousada-Pardo (2018, pp. 153-154) a raíz dunha análise do dominio meta da velocidade en obras de Literatura Infantil e Xuvenil, o tratamento da fraseoloxía nas aulas de primaria permitiría ampliar o vocabulario; coñecer aspectos culturais, históricos e tradicionais dunha determinada cultura; desenvolver a comprensión metafórica; e entrar en contacto coa realidade rural.

Non obstante, pese a todas as vantaxes que suporía o tratamento sistemático da fraseoloxía no ámbito escolar, “no se ha abordado en el aula, la didáctica de la fraseología con la misma sistematización que se ha empleado en otras áreas como el léxico o la gramática” (Fernández Prieto, 2005, p. 349), nin sequera no estudo de linguas estranxeiras, onde a fraseoloxía ten un espazo máis definido.

A fraseodidáctica no marco da lingua galega debe afrontar aínda máis dificultades. Como sinala González Rey (2004, p. 7) “a fraseoloxía na didáctica da lingua materna (e non digamos na segunda) é practicamente inexistente, salvo en países pioneiros na investigación fraseolóxica, como no caso de Rusia”. O escaso interese pola disciplina

dende a perspectiva educativa pode observarse na escaseza de propostas para traballar a fraseoloxía na aula de lingua galega nas diversas etapas escolares. Pese a esta precaria situación, cómpre destacar a existencia de dúas excepcións: *Así falan os galegos. Fraseoloxía da lingua galega. Aplicación didáctica* (1995) e *Para dar trela. Manual práctico de fraseoloxía galega* (2016), publicado polo Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. A primeira obra, asinada por López Taboada e Soto Arias, inclúe un apartado con vinte e cinco actividades arredor da fraseoloxía que se insire dentro deste dicionario; o segundo volume, elaborado por Losada Aldrey, Cid Fernández e Fernández Carballido, a modo de libro de texto, presenta nove unidades didácticas arredor da fraseoloxía e da paremioloxía.

## 1.2. A LINGUAXE FIGURADA

A linguaxe figurada está presente en todos os aspectos da nosa vida diaria (no traballo, nas conversas familiares, nas redes sociais...), pese a que, en moitas ocasións, non somos conscientes da súa presenza; continuamente falamos do tempo como un obxecto valioso (*grazas polo teu tempo, fíxolle perder o tempo, invertín moito tempo nese traballo...*) ou das dificultades como impedimentos da mobilidade (*estou bloqueada, atopamos moitos obstáculos para facermos esa viaxe...*). Deste modo, a linguaxe figurada, cuxo exemplo máis representativo son as metáforas, forma parte do mecanismo cognitivo da mente humana.

A modo de introdución deste apartado e para entender a función da linguaxe figurada na vida humana, retomamos as palabras de Ortega y Gasset (1963), arredor da funcionalidade da metáfora<sup>7</sup>:

Pues bien: la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco (...) nos sirve para hacer prácticamente asequible lo que se vislumbra en el confín de nuestra

---

<sup>7</sup> Na perspectiva oposta, Hobbes (1983, pp. 63-64) critica do seguinte modo o emprego da linguaxe figurada no ámbito cotián “las metáforas o las palabras sin sentido, o ambiguas, son como los *ignes fatui*; razonar a base de ellas equivale a deambular entre absurdos innumerables; y su fin es el litigio y la sedición, o el desdén”.

capacidad. Sin ella, habría en nuestro horizonte mental una zona brava que en principio estaría sometida a nuestra jurisdicción, pero de hecho quedaría desconocida e indómita. (p. 259)

Así mesmo, entende que a metáfora é un instrumento mental imprescindible, unha forma de pensamento científico (Ortega y Gasset 1963, p. 253).

Como sinalan Lakoff e Johnson (1986, p. 156) hai conceptos que son abstractos ou que non están claramente delineados na nosa experiencia (emocións, ideas, tempo...), polo que é necesario que os captemos por medio doutros conceptos que entendemos con maior claridade (orientacións espaciais, obxectos...). A comprensión metafórica, baseada na comprensión non metafórica, permítenos entender “a relatively abstract or inherently unstructured subject matter in terms of a more concrete, or at least more highly structured subject matter” (Lakoff, 1993, p. 244).

O noso sistema conceptual está baseado na experiencia dos seres humanos no mundo, concretamente en nocións que emerxen directamente (arriba-abaixo, manipulación directa...) e en metáforas fundamentadas na interacción física e cultural (Lakoff e Johnson, 1986, p. 160). Deste xeito, a linguaxe figurada permítenos ir máis alá, materializar a través da lingua as realidades abstractas, outorgándolle características que lle acheguen propiedades palpables, fomentando a interiorización de conceptos. Ademais, o seu estudo favorece o descubrimento dunha determinada visión do mundo, a dos falantes dunha lingua concreta, influenciada pola realidade vivida, o momento histórico, as tradicións e costumes...

### **1.2.1. A linguaxe figurada na lingüística cognitiva**

A lingüística cognitiva foi concibida por algúns descontentos xenerativistas, entre os que cómpre destacar os lingüistas estadounidenses George Lakoff, Ronald Langacker e Charles Fillmore, como unha teoría alternativa á chomskyana.

La oposición —real, consciente e insistentemente destacada, quizás incluso magnificada— entre el cognitivismo y el generativismo, probablemente no es más que el resultado de dos miradas diferentes, de dos puntos de partida distintos, que nos ofrecen dos cuadros distintos —uno figurado y el otro abstracto— de esa realidad tan compleja, próxima



y al tiempo inalcanzable que es la capacidad humana del lenguaje. (Cuenca e Hilferty, 1999, p. 22)

O paradigma cognitivista está baseado no feito de que a linguaxe non é unha capacidade autónoma ou independente doutros ámbitos da capacidade cognitiva humana, outorgándolle maior importancia ao individuo e ás súas capacidades. Así, faise necesaria a exploración entre a linguaxe e outras facultades cognitivas como a percepción, a memoria ou a categorización<sup>8</sup> (Ibarretxe-Antuñano e Valenzuela, 2012, p. 16) para entender como funciona realmente a comunicación oral humana. Deste xeito, “cada palabra nos permite acceder por certo punto, como si fuera una trampilla por la que nos asomamos a un tramado eléctrico subterráneo, al espacio, en principio ilimitado, de las redes conceptuales” (Castañeda, 1997, p. 75).

Cuenca e Hilferty (1999, pp. 23-24) recollen as principais teorías ou bases xerais da lingüística cognitiva, entendida como o resultado da confluencia de diversas liñas de investigación: a teoría de prototipos, a semántica cognitiva e a teoría da metáfora. A teoría de prototipos toma como base a idea de que dentro dunha mesma categoría existen elementos máis característicos e outros máis periféricos. Baixo a denominación de semántica cognitiva encadran os estudos sobre a conexión entre significado e coñecemento de Lakoff, Langacker, Fillmore e Fauconnier. Por último, a teoría da metáfora elaborada por Johnson, Turner e Lakoff, parte da idea de que a metáfora é un mecanismo cognitivo para procesar información.

Á súa vez, Ruiz de Mendoza (2001) indica que a lingüística cognitiva centra o seu interese, especialmente, na problemática da categorización conceptual (teoría de prototipos); nos modos de organizar e almacenar o coñecemento dentro dunha concepción enciclopédica da semántica; e na conexión entre conceptualización, razoamento e categorías conceptuais relacionadas coas experiencias sensoriais e motoras (esquemas de imaxe).

Croft e Cruse (2008, pp. 17-21) sinalan as tres principais hipóteses que utiliza a lingüística cognitiva para a análise da linguaxe: a linguaxe non constitúe unha facultade cognitiva autónoma; a gramática implica sempre unha conceptualización; e o

---

<sup>8</sup> A categorización é un mecanismo de organización da información obtida a partir da apreensión da realidade variada e multiforme. A categorización permítenos simplificar “la infinitud de lo real a partir de dos procedimientos elementales de signo contrario o, mejor dicho, complementario: la generalización o abstracción y la discriminación” (Cuenca e Hilferty, 1999, p. 32).

coñecemento da linguaxe xorde do seu propio uso, posto que “las categorías y estructuras semánticas, sintácticas, morfológicas y fonológicas se construyen haciendo uso del conocimiento que tenemos de enunciados concretos que se emplean en circunstancias concretas” (Croft e Cruse 2008, p. 20).

No ano 1987, no volume *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Lakoff presenta como núcleo da teoría cognitiva unhas estruturas que permiten que o ser humano organice o coñecemento e o pensamento, denominadas Modelos Cognitivos Idealizados (Idealized Cognitive Models ou ICM). Baseándose nas ideas desenvolvidas con anterioridade por Fillmore, Johnson, Langacker, Fauconnier, Rumelhart, Schank, Abelson e Minsky, Lakoff (1987, p. 68) propón catro tipos de Idealized Cognitive Models: estrutura proposicional, esquemas de imaxe, modelos metafóricos e modelos metonímicos. Trátase de catro formas de estruturar o coñecemento das que xorden estruturas de categorías e efectos prototípicos. Como destaca Geck (2003):

Estos modelos están “idealizados” porque constituyen estructuras tipo, es decir, abstracciones ya surgidas de la experiencia humana. De ahí surgen efectos prototípicos en función del grado de congruencia de una situación o hecho con el ICM relevante en cada caso. Siempre juzgamos cualquier experiencia según su grado de ajuste a un modelo cognitivo idealizado. (p. 25)

Cuenca e Hilferty (1999, p. 76) sinalan que os Modelos Cognitivos Idealizados constitúen un elemento central e indispensable na estrutura semántica, posto que dan conta da habilidade humana para entender unha expresión e proporcionan unha explicación das diversas realizacións de contextos reais. Deste modo, “we use cognitive models in trying to understand the world” (Lakoff, 1987, p. 118).

Ruiz de Mendoza (1996, p. 343) distingue dous tipos de Modelos Cognitivos Idealizados. Nos primeiros, os operativos, inclúe a metáfora e a metonimia. Sinala que son o resultado da proxección entre dous dominios conceptuais que teñen un carácter dinámico e implican unha operación cognitiva. Nos segundos, os non operativos, coloca os modelos proposicionais e os esquemas de imaxe que destacan pola súa determinación estática e resultativa. Cómpre ter en conta que os modelos operativos empregan os non operativos para articularse. Deste modo, é imposible entender a existencia da metáfora e da metonimia sen os modelos proposicionais e os esquemas de imaxe.



También observamos que los modelos que denominamos operativos, aunque se apoyan en modelos estáticos, como los proposicionales y los de esquemas de imágenes, no por ello dejan de ser menos centrales para nuestros sistemas conceptuales y, por consiguiente, para una teoría de organización del conocimiento. (Ruiz de Mendoza, 1999, p. 10)

Aínda que non lle dedicaremos un espazo concreto aos modelos proposicionais por afastarse dos obxectivos desta tese, cómpre ter en consideración a súa existencia. Lakoff (1987, pp. 68-69) relaciona estas estruturas co concepto de *frame* empregado por Fillmore, destacando como características principais o establecemento de propiedades e a existencia de relacións entre varios elementos. Para exemplificar este modelo, presenta a palabra *martes*, cuxa comprensión parte do coñecemento das estruturas temporais e da concepción cultural de que a semana está composta por sete días. Como destaca, “our model of a week is idealized. Seven-day weeks do not exist objectively in nature. They are created by human’s beings”. Ruiz de Mendoza (1999, p. 11), en relación co uso da palabra castelá “fuego” nun número concreto de expresións, destaca a conexión entre o coñecemento proposicional (o lume é perigoso, pódese apagar, produce calor...) e os modelos metafóricos e metonímicos.

Pese a todas as características e virtudes que se presentaron ao longo deste apartado, cómpre ter en conta que os Modelos Cognitivos Idealizados son fragmentarios e non sempre recollen todo o coñecemento, sobre todo en casos concretos ou especiais, posto que “aunque los modelos cognitivos idealizados se componen de conocimiento enciclopédico, sólo son representaciones parciales de todo lo que sabemos acerca de la organización del mundo” (Cuenca e Hilferty, 1999, p. 75).

A continuación, centraremos o noso interese nos esquemas de imaxes, nos modelos metafóricos e nos modelos metonímicos, nun sentido amplo, cuxas particularidades axudarán ao posterior desenvolvemento da análise das unidades que conforman o corpus.

#### 1.2.1.1. Esquemas de imaxe

A noción de esquema de imaxe ocupa unha posición central no marco da lingüística cognitiva debido á grande importancia que se lle outorga á natureza corpórea do significado. Como sinalan Iñesta e Pamies (2002, p. 85), debe existir previamente algún

tipo de “materia prima semántica irreductible, de naturaleza no-metafórica, a partir de la cual pueda comenzar la cadena de proyecciones de un concepto sobre otro”. Evans e Green (2006, pp. 178-179) analizan polo miúdo os termos ‘esquema’ e ‘imaxe’: en primeiro lugar, a palabra ‘schema’ implica que os esquemas de imaxe non son conceptos ricos e detallados, senón patróns abstractos “emerging from repeated instances of embodied experience”; en segundo lugar, ‘image’ equivale ao termo empregado en psicoloxía, onde a experiencia imaxinística está relacionada coa experiencia humana do mundo<sup>9</sup>.

O filósofo Mark Johnson publica en 1987, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*<sup>10</sup>, obra pioneira no estudo dos esquemas de imaxes, na que realiza unha profunda análise da conexión entre mente e interaccións corporais, partindo da importancia do corpo na razón e no significado. Johnson (1991, p. 23) comeza destacando que a realidade “está moldeada por los patrones que rigen nuestro movimiento corporal, por los contornos de nuestra orientación espacial y temporal y por las formas de nuestra interacción con los objetos”. Deste modo, o pensamento organízase a través de elaboracións metafóricas de esquemas de imaxe que configuran e estruturan a experiencia e comprensión humana, posto que “when we understand a scene, we naturally structure it in terms of such elementary image-schemas” (Lakoff e Turner, 1989, p. 97). Johnson (1991, p. 23) define estes esquemas como estruturas “gestálticas” compostas por partes que teñen relación entre si e que se organizan de xeito unificado, “mediante los cuales nuestra experiencia manifiesta un orden discernible”. Cómpre ter en conta que o filósofo entende por *gestalt* “un todo organizado y unificado de nuestra experiencia y comprensión que presenta un patrón o estructura repetibles” (Johnson, 1991, p. 104). Alén diso, Lakoff e Turner (1989, p. 99) sinalan que no ámbito do dominio físico, os esquemas de imaxe teñen dous roles: proporcionan unha estrutura para as imaxes mentais e, grazas á súa natureza interna, permiten o desenvolvemento dun razoamento ou lóxica espacial. É preciso ter en conta que os esquemas de imaxe son máis abstractos que as imaxes mentais

---

<sup>9</sup> Neste punto, cómpre citar o psicólogo alemán Rudolf Arnheim, un dos primeiros en analizar o pensamento visual a partir das teorías da psicoloxía da *Gestalt*. Desenvolve as súas ideas en dúas obras canónicas: *Art and Visual Perception. A Psychology of Creative Eye* (1954) e *Visual Thinking* (1969), traducidas ao castelán como *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador* e *El Pensamiento visual*, respectivamente. Aínda que o seu enfoque está dirixido ás obras de arte, é posible establecer un vínculo cos mecanismos cognitivos dos esquemas de imaxe. Por exemplo, sinala que a percepción humana está baseada no ‘tirón’ gravitacional, establecendo un significado diferente para os catro espazos diferenciados: arriba, abaixo, dereita e esquerda (Arnheim, 1994, pp. 40-50).

<sup>10</sup> Publicada en castelán no ano 1991 pola Editorial Debate co título *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*. Esta é a edición empregada para as citas.

ordinarias e que consisten en patróns espaciais dinámicos que subxacen dos movementos e relacións co espazo das imaxes concretas da vida real (Gibbs, 2006, p. 91).

Tomando como punto de partida a teoría de Kant<sup>11</sup> sobre a imaxinación, entendida como a estrutura da experiencia, Johnson (1991) achega unha posible definición dos esquemas de imaxe:

Un esquema es un patrón recorrente, una forma y una regularidad en o de esas actividades de ordenamiento en curso. Estos patrones surgen como estructuras significativas principalmente a nivel de nuestros movimientos corporales en el espacio, nuestras manipulaciones de objetos y nuestras interacciones perceptivas. (p. 85)

Seguindo a premisa da lingüística cognitiva, a conceptualización e o significado estarían baseados na experiencia física, outorgándolle un papel esencial ao corpo humano, na percepción e na psicomotricidade. Como sinala Gibbs (1999):

Image schemas emerge throughout sensorimotor activity, as people manipulate objects, orient themselves spatially and temporally, or direct their perceptual focus for various purposes. Image schemas cover a wide range of experiential structures that are pervasive in experience, have internal structure, and can be metaphorically elaborated for our understanding of more abstract domains. (p. 45)

Polo tanto, os esquemas de imaxe nacen da experiencia humana manipulando un mundo físico de superficies, distancias e forzas. Algúns son abstractos ou sintéticos, mentres que outros teñen unha dimensión cultural. Pese a que se trata de estruturas definidas, son tamén dinámicas, é dicir, os esquemas son flexibles e permiten engadir calquera cantidade de exemplos específicos. Os patróns son fluídos e poden alterarse segundo o contexto (Johnson, 1991, p. 86), por exemplo, cando muda o coñecemento ou cando se adapta a unha experiencia contextual determinada. Deste modo, os esquemas de imaxes están en constante recreación e reformulación e poden interaccionar entre si.

---

<sup>11</sup> Fundamentalmente en *Crítica da razón pura* (1781), *Crítica da razón práctica* (1788) e *Crítica do xuízo* (1790).

Coa finalidade de elaborar unha definición máis completa e satisfactoria deste modelo cognitivo, Peña (2012, p. 71-75) establece dez características dos esquemas de imaxe seguindo as pautas establecidas por Johnson. 1. *Preconceptuais*. O ser humano coñece os esquemas de imaxe antes de outorgarlles unha etiqueta conceptual. Por exemplo, as nenas e nenos entenden o concepto de CONTEDOR incluso antes de comezar a falar. 2. *Non proposicionais*. O significado non ten que estar ligado ás proposicións e ás frases, xa que pode ter a súa orixe na natureza, como o caso do esquema de ESCALA. 3. *Corpóreos*. Os esquemas de imaxe nacen da experiencia física. 4. *Estruturados*. Teñen unha organización e estrutura definida. 5. *Abstractos ou esquemáticos*. Das experiencias reais abstráense elementos para configurar a estrutura dos esquemas de imaxe. 6. *Dinámicos*. Non son estáticos, están en continua transformación e renovación. 7. *Axiolóxicos*. Algúns esquemas de imaxe amosan un tipo de valoración oposta entre dous elementos, no que un deles é interpretado como positivo e outro como negativo. Por exemplo, ARRIBA-ABAIXO. 8. *Dimensión cultural*. Existen esquemas que parten da experiencia física, porén outros están conectados co contexto social e cultural dun determinado pobo. 9. *Superimposición*. Interaccionan entre eles e tamén con outros modelos cognitivos. 10. *Transformacións*. As relacións entre esquemas poden motivar a polisemia<sup>12</sup>.

Os esquemas de imaxes son modelos cognitivos que poden ofrecer o dominio fonte dalgunhas metáforas, ou sexa, son patróns experienciais que axudan a estruturar dominios abstractos como, por exemplo, as emocións. Lakoff e Turner (1989) sinalan a importancia de distinguir entre os termos de imaxe metafórica e esquema de imaxe:

Image-metaphors map rich mental images onto other rich mental images. They are one-shot metaphors, relating one rich image with one other rich image. Image-schemas, as their name suggest, are not rich mental images; they are instead very general structures, like boulder regions, paths, centers (as opposed to peripheries), and so on. The spacial senses of prepositions tend to be defined in terms of image-schemas (e.g., in, out, to, from, along, and so on). (p. 99)

---

<sup>12</sup> Cursivas da autora.

Johnson (1991, p. 204) establece uns patróns experienciais que serven como fundamento para a estruturación dos esquemas cognitivos. Presenta unha listaxe incompleta de esquemas<sup>13</sup>, que podería ampliarse ata o infinito: CONTEDOR, EQUILIBRIO, COACCIÓN, OBSTRUCCIÓN, CONTRAFORZA, SUPRESIÓN DE RESTRICIÓN, ATRACCIÓN, MASA/CÁLCULO, PERCORRIDO, VÍNCULO, CENTRO/PERIFERIA, CICLO, PRETO/LONXE, ESCALA, PARTE/TODO, FUSIÓN, ESCISIÓN, CHEO/BALEIRO, EMPARELLAMENTO, SUPERIMPOSICIÓN, REPETICIÓN, CONTACTO, PROCESO, SUPERFICIE, OBXECTO e COLECCIÓN. Estes non deben interpretarse como compartimentos estancos, posto que, como xa se indicou con anterioridade, poden complementarse e interaccionar entre eles.

É necesario ter en conta que “todo esquema presenta una reducida cantidad de partes que tienen relaciones simples entre sí” (Iñesta e Pamies, 2002, p. 71), é dicir, todos os esquemas están compostos por partes (persoas, obxectos, estados...) e inclúen algún tipo de relación (temporal, causal...). Ademais, son ao mesmo tempo visuais, auditivos, táctiles e cenestésicos (Gibbs, 2006, p. 91).

Arredor da interacción corporal, Cuenca e Hilferty (1999, p. 106) engaden que os esquemas de imaxe son o produto da habilidade humana para esquematizar e descubrir similitudes entre obxectos e situacións. Ademais, destacan que serven “para fundamentar los procesos simbólicos que impregnan profundamente la cognición cotidiana”.

Entre os diversos investigadores e estudosos que deseñaron e propuxeron diversas taxonomías de esquemas de imaxes partindo da clasificación proposta por Johnson, cómpre destacar a achega de Peña (1998a, 1998b, 1999, 2003), que distingue entre esquemas básicos e esquemas subsidiarios, xa sexa por dependencia conceptual, vinculación lóxica ou enriquecemento. Deste xeito, ofrece unha xerarquía baseándose nas semellanzas e nas relacións de supeditación. Por exemplo, dentro do esquema básico CONTEDOR inclúe o esquema subsidiario CHEO/BALEIRO. As estruturas de COACCIÓN, OBSTRUCCIÓN, CONTRAFORZA, SUPRESIÓN DE RESTRICIÓN, ATRACCIÓN, PRETO/LONXE, PROCESO e CICLO son consideradas esquemas subsidiarios do de PERCORRIDO. Á súa vez, no esquema PARTE/TODO sitúa COLECCIÓN, VÍNCULO e CENTRO/PERIFERIA.

Cómpre ter en conta que a proposta de Peña (1998a, p. 82) “no es una mera interacción entre esquemas de imagen del mismo rango”, posto que se entende como unha

---

<sup>13</sup> As etiquetas asignadas aos esquemas de imaxes, metáforas conceptuais e metonimias preséntanse en maiúsculas por convención.

redución dos esquemas básicos de Johnson. Seguindo esta mesma teoría, Fornés e Ruiz de Mendoza (1998, p. 27) afirman que as expectativas de economía cognitiva fan que algúns esquemas de imaxe teñan preferencia sobre outros menos xenéricos. Así, irremediabilmente, certos modelos cognitivos vense enriquecidos e toman como base, aínda que sexa cun carácter parcial, estruturas básicas dalgúns esquemas de imaxe concretos, como poden ser o de CONTEDOR ou o de PERCORRIDO.

A continuación, preséntanse os principais esquemas propostos por Johnson, que serán de grande utilidade para a análise do corpus e que servirán de apoio para o estudo motivacional das unidades. Como destaca Peña (2012, p. 94), os esquemas de imaxes teñen unha grande utilidade práctica en campos como a análise do discurso e a aprendizaxe de linguas, “donde estos patrones emergen como poderosos elementos analíticos que pueden arrojar resultados interesantes e innovadores”.

#### *1.2.1.1.1. CONTEDOR*

Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo fuera de nosotros. Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera. Proyectamos nuestra propia orientación dentro-fuera sobre otros objetos físicos que están limitados por superficies. Así pues, los consideramos también recipientes con un interior y un exterior. (Lakoff e Johnson, 1986, p. 67)

A estrutura básica do esquema de CONTEDOR consta dun interior, un exterior e uns límites que os separan. Dende a perspectiva estrutural, trátase dun dos esquemas máis complexos, posto que, como sinala Gutiérrez (2010, p. 39), implica a posibilidade de cuantificar un contido (cheo-baleiro) ou localizalo (dentro-fóra).

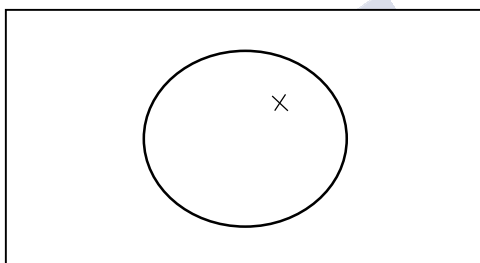
O esquema de CONTEDOR “is inherently meaningful to people by virtue of their bodily experience” (Lakoff, 1987, p. 273). Partindo desta base, Santos e Espinosa (1996, p. 25) extraen cinco inferencias que facilitan a comprensión do funcionamento deste esquema: o confinamento no contedor supón protección ante o que se atopa no exterior, o recipiente limita e restrinxe as forzas no seu interior, os obxectos que se atopan dentro do contedor teñen unha localización bastante fixa, a localización dos obxectos no marco



do recipiente pode supoñer que sexan accesibles ou inaccesibles para o ollo humano e no contedor experimentábase unha relación transitiva.

Entre as múltiples metáforas baseadas no esquema de CONTEADOR, destaca O CORPO É UN CONTEADOR, fundamentada na experiencia humana de substancias que entran e saen do corpo (Soriano, 2012, p. 109). Percíbese o organismo humano como un recipiente tridimensional no que entran certos elementos (auga, aire, alimentos...) e do que saen outras substancias (saliva, mexo, bágoas...). Cómpre ter en conta que esta metáfora parte da experiencia, pois o corpo humano realmente é un contedor que garda órganos, sangue e outros líquidos.

Figura 1. Esquema de imaxe de CONTEADOR (Johnson, 1991)



#### 1.2.1.1.2. PERCORRIDO

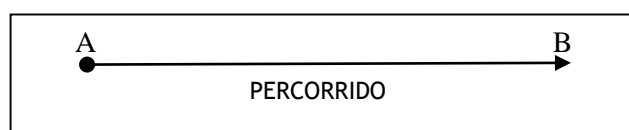
Nuestras vidas están llenas de recorridos que conectan nuestro universo espacial. Está el recorrido de la cama al cuarto de baño, del horno a la mesa, de la casa al colmado, de San Francisco a Los Ángeles y de la Tierra a la Luna. (Johnson, 1991, p. 188)

A estrutura do esquema de PERCORRIDO, tamén denominado CAMIÑO, ten tres partes fixas: un punto de partida, un punto de chegada e unha secuencia que vai dende o punto A ao punto B. Segundo Peña (2012, p. 77) a súa lóxica interna xira arredor dos seguintes postulados: o desprazamento implica pasar por cada punto intermedio do camiño e canto máis lonxe se atopa o lugar de orixe do destino, máis tempo levará o desprazamento. Deste xeito, é posible situar unha liña temporal sobre o percorrido, facendo que, como destaca Johnson (1991, p. 188), a espazalización temporal dea lugar a un dos modos máis importantes nos que se comprende a temporalidade. Outra característica que posúe o esquema de PERCORRIDO é a probabilidade de impoñer unha

direccionalidade no camiño, xa que “no es inherentemente direccional” (Santos e Espinosa, 1996, p. 39).

Este esquema é a base dunha grande cantidade de trazados metafóricos, por exemplo OS PROPÓSITOS SON METAS FÍSICAS (Johnson, 1991, p. 190): nel existe un estado inicial onde o propósito non se satisfai e un estado de remate ou desenlace no que finalmente se consegue o que se está a procurar.

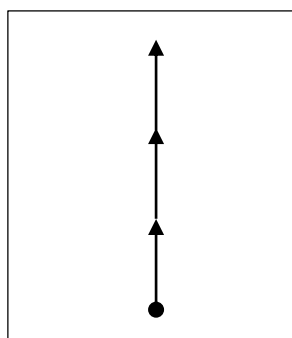
Figura 2. Esquema de imaxe de PERCORRIDO (Johnson, 1991)



#### 1.2.1.1.3. ESCALA

Tamén denominado VERTICALIDADE. Este esquema está conectado coas denominadas metáforas orientacionais (Lakoff e Johnson, 1986) e ten a súa base nos termos ‘máis’ e ‘menos’ da experiencia humana. Segundo Johnson (1991, p. 199), o esquema de ESCALA é fundamental para os aspectos cuantitativos e cualitativos da experiencia. Polo que se refire ao aspecto cuantitativo, o ser humano experimenta o mundo como un lugar cheo de obxectos que se poden agrupar de diversos xeitos e de substancias que poden aumentar e diminuír. Por outro lado, no que atinxe ao aspecto cualitativo, percíbese que tanto acontecementos coma obxectos posúen varios graos de intensidade. Entre as metáforas baseadas no esquema de ESCALA, destaca MÁIS É ARRIBA.

Figura 3. Esquema de imaxe de ESCALA (Johnson, 1991)





#### *1.2.1.1.4. CENTRO/PERIFERIA*

O esquema CENTRO/PERIFERIA case sempre está conectado con outros esquemas, fundamentalmente ESCALA e CONTADOR:

Así, mediante la superposición de estructuras esquemáticas que pueden comprenderse metafóricamente a distintos niveles, desarrollamos un montón de complejas estructuras de significado centrales para nuestra experiencia y comprensión. (Johnson, 1991, p. 203)

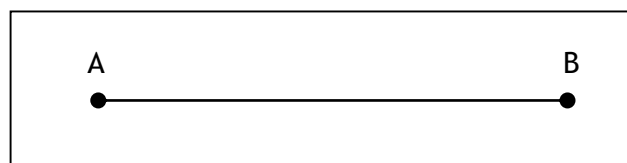
Este esquema parte da experiencia do corpo, composto por unhas partes centrais e outras periféricas. Como sinala Gutiérrez (2010, p. 141), as partes centrais serían o tronco e algúns órganos internos, mentres que as periféricas, cuxa función non resulta tan relevante no corpo humano e sen as que sería posible sobrevivir, estarían representadas polos dedos, as orellas... Este esquema tamén toma como punto de partida todo o que rodea ao ser humano. Por unha banda, existen persoas, experiencias e feitos fundamentais, e pola outra, preséntanse persoas, experiencias e feitos que resultan relativamente periféricos (Santos e Espinosa, 1996, p. 29). Johnson (1991, p. 202) destaca que este esquema está presente no campo da percepción humana e na estrutura do universo social, económico, político, relixioso e filosófico.

O centro considérase máis importante que a periferia, do mesmo xeito que o centro define a identidade individual (Lakoff, 1987, p. 274). A periferia sempre depende do centro, pero o centro non precisa de xeito obrigatorio a periferia.

#### *1.2.1.1.5. VÍNCULO*

Este esquema está baseado na experiencia humana e na unión que dende a infancia, xa dende o cordón umbilical, a persoa establece cos proxenitores e con outros elementos para asegurar a súa localización (Lakoff, 1987, p. 274), posto que, como afirma Johnson “sin vínculos no podríamos ser ni ser humanos” (1991, p. 193).

Figura 4. Esquema de imaxe de VÍNCULO (Johnson, 1991)



A súa estrutura parte de dúas entidades que teñen algún tipo de relación, tanto de carácter abstracto coma concreto. Santos e Espinosa (1996, p. 38) sinalan que posúe un carácter axiolóxico. Deste xeito, a unión enténdese como un elemento positivo e a falta de unión como unha característica negativa.

#### 1.2.1.1.6. PARTE/TODO

We are whole beings with parts that we can manipulate. Our entire lives are spent with an awareness of both our wholeness and our parts. We experience our bodies as WHOLES with PARTS. (Lakoff, 1987, p. 273).

Este esquema toma como base a experiencia do corpo como un todo, é dicir, un conxunto de elementos que cumpren unha determinada función. Deste modo, o todo non existe no caso de que non existan as partes; aínda que estean as partes pode non existir o todo; e o todo existe se hai unha configuración das partes (Santos e Espinosa, 1996, p. 32).

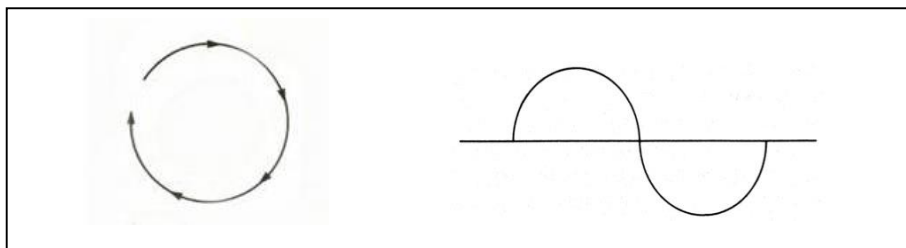
#### 1.2.1.1.7. CICLO

En su sentido más básico un ciclo es un círculo temporal. El ciclo se inicia con un estado inicial, avanza a lo largo de una serie de acontecimientos conectados y acaba donde empezó, para volver iniciar el patrón recurrente. (Johnson, 1991, p. 195)

Este esquema baséase nos procesos cíclicos que forman parte da experiencia humana: o día e a noite, a vida e a morte, as estacións, a reprodución... A súa estrutura estaría composta por un punto de partida, un movemento circular e un destino. Deste modo, canto máis preto estea o punto final, máis tempo transcorreu dende que comezou o movemento.

Ademais, a chegada ao destino implica un novo inicio. No marco deste esquema pódese incluír o de REPETICIÓN pola súa idea de continuidade. Como xa se comentou con anterioridade, o concepto de *superposición* parte da idea de que é complicado dar conta dunha situación soamente empregando un esquema de imaxe; polo tanto, resulta habitual que se mesturen e complementen varios deles.

Figura 5. Esquemas de imaxe de CICLO (Johnson, 1991)

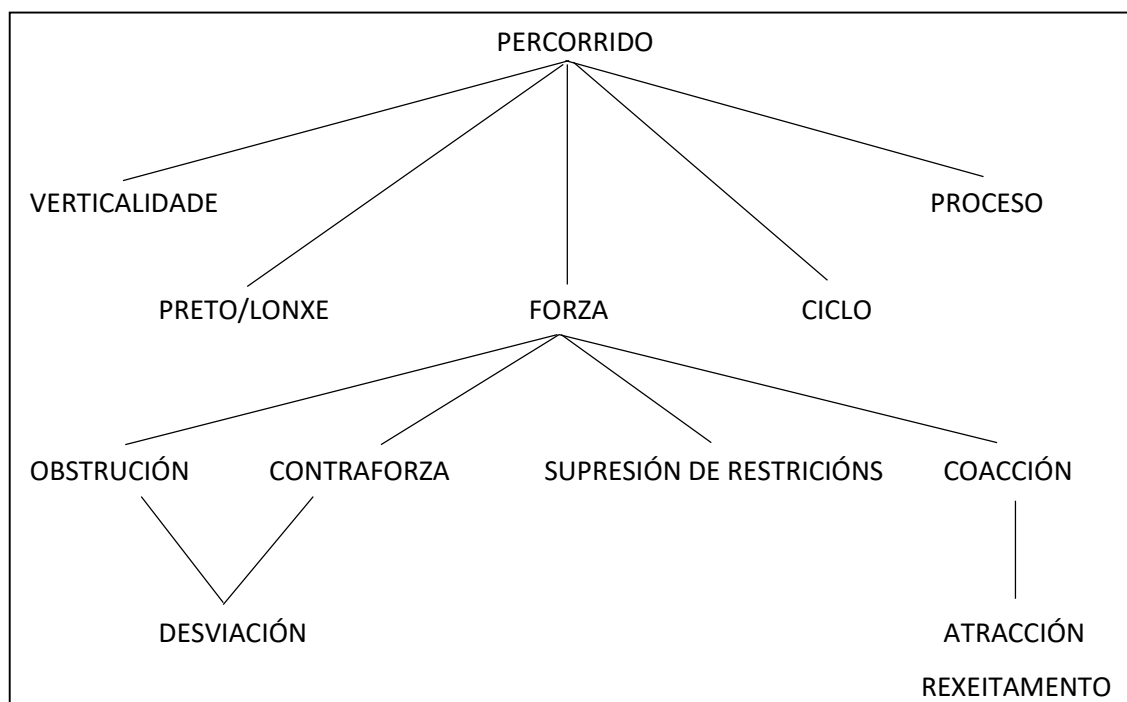


1.2.1.1.8. *Esquemas de forza: COACCIÓN, OBSTRUCCIÓN, CONTRAFORZA, SUPRESIÓN DE RESTRICIÓN, ATRACCIÓN, REXEITAMENTO e DESVIACIÓN*

Muy pronto nos damos cuenta de que nosotros también podemos ser fuentes de fuerzas que actúan sobre nuestros cuerpos y sobre otros objetos que están fuera de nosotros. Aprendemos a mover nuestros cuerpos y a manipular objetos de tal manera que nos convertimos en centros de fuerza. (...) Encontramos obstáculos que ejercen fuerza sobre nosotros y descubrimos que podemos ejercerla dando vueltas, saltando y sorteando los objetos que se nos resisten. A veces quedamos derrotados, frustrados e impotentes en nuestra acción de fuerza. En otras ocasiones somos poderosos y tenemos éxito. Lentamente ampliamos el significado de «fuerza». (Johnson, 1991, p. 64)

A forza ten unha fonte, varios graos de intensidade, implica un movemento nunha dirección e algún tipo de interacción. Para Peña (1998a) os esquemas relacionados coa forza están supeditados ao esquema do CAMIÑO e dependen del para a súa comprensión e desenvolvemento. Fundamenta a súa teoría na existencia de movemento e dirección das forzas e no principio de economía da linguaxe.

Figura 6. PERCORRIDO e os seus esquemas subsidiarios<sup>14</sup>



#### 1.2.1.1.9. CHEO/BALEIRO

Como sinalan Holmqvist e Pluciennik (1996, p. 13), seguindo a teoría de Rusiecki, o dominio CHEO/BALEIRO ten dous puntos de referencia (contedor e contido). Deste modo, cando se di que algo está cheo implica a existencia dun contedor que ten algo no seu interior e cuxo contido alcanzou o nivel máximo dentro do recipiente. Á súa vez, cando se fala de baleiro, supón a presenza dun contedor que non garda nada.

Do mesmo xeito que acontece co esquema de ESCALA, o cheo asóciase cun elemento positivo e o baleiro cun negativo.

#### 1.2.1.1.10. EQUILIBRIO

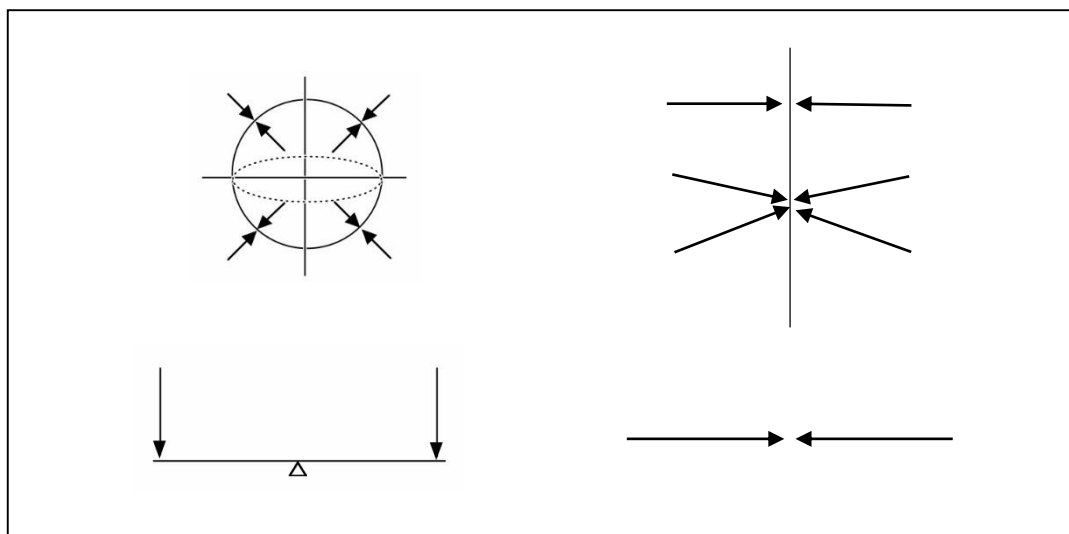
Tamén denominado BALANZA. Gibbs (2006, p. 93) sinala que o equilibrio é unha parte tan penetrante da experiencia corporal que poucas veces se é consciente da súa presenza na vida cotiá. Este esquema motiva varias unidades que presentan as ideas de equilibrio

<sup>14</sup> Elaborada segundo Peña (1999, 2008) e Peña e Ruíz de Mendoza (2010).

e desequilibrio persoal que poden referirse a corpo e mente. Deste xeito, cando unha persoa padece unha enfermidade, represéntase como unha inestabilidade.

Santos e Espinosa (1996, pp. 23-24) destacan que este esquema ten o seu fundamento na experiencia humana: no feito de poñerse de pé e camiñar, nos casos nos que se transportan obxectos nas mans e nos cambios que se poden producir no corpo (presión sanguínea, temperatura...).

Figura 7. Esquemas de imaxe de EQUILIBRIO (Johnson, 1991)



#### 1.2.1.1.11. PRETO/LONXE

A estrutura deste esquema inclúe dúas ou máis entidades, unha das cales habitualmente serve como punto de referencia para a outra; un camiño; e unha certa distancia entre os elementos (Peña, 2003, pp. 184-185).

#### 1.2.1.1.12. Outros esquemas de imaxe

Nesta epígrafe inclúense aqueles esquemas de imaxe menos produtivos ou compostos por elementos que poderían concordar dun xeito ou doutro cos esquemas anteriormente descritos. Peña (2012, p. 84) analiza conxuntamente os esquemas de EMPARELLAMENTO, FUSIÓN, COLECCIÓN e ESCISIÓN. Os dous primeiros presentan a creación dun todo mediante a configuración ou a fusión dunhas determinadas partes. O esquema de COLECCIÓN, aínda que ten a mesma base, require que os

elementos sexan semellantes para conformar a realidade. Do mesmo xeito que a unión de partes implica a creación dun todo, a separación de un ou de varios elementos supón a desaparición da realidade, é dicir, a súa destrución, representada mediante o esquema de ESCISIÓN. O esquema PROCESO segue unha estrutura semellante a de CAMIÑO, é dicir, contén un punto de partida, un obxectivo ou punto final e algunha dirección. A diferenza principal que se establece entre os dous é que no esquema de PROCESO “a series of actions *necessarily* result in a goal” (Peña, 2003, p. 177). O de OBXECTO, pese a que non é considerado por algúns investigadores como un esquema en si mesmo, serve para identificar entidades no espazo. Como indica Peña (2012, p. 76), o esquema de SUPERFICIE posúe dous elementos estruturais, un límite e unha rexión bidimensional e a súa lóxica interna está baseada no principio de asimetría. Trátase dun esquema que “people need it all the time while standing or walking” (Raubal *et al.*, 1997, p. 94). Lakoff (1987, p. 440) sitúa os conceptos do esquema de MASA/CÁLCULO no marco da estrutura dos esquemas de imaxe que sofren algún tipo de transformación. Mentres que a MASA se relaciona cunha agrupación de entidades individuais, o CÁLCULO correspóndese cunha entidade que se percibe como internamente homoxénea (Evans e Green, 2006, p. 186). Por último, o esquema de CONTACTO componse dunha ou máis entidades e dun camiño que serve para calcular a distancia entre os elementos (Peña 2012, p. 83). Ademais, a proximidade entre dúas entidades pode facer que unha delas se vexa influenciada pola outra.

Como sinalan Croft e Cruse (2008, p. 100), o que converte aos esquemas de imaxe en merecedores dun “tratamiento diferenciado es su carácter omnipresente en la experiencia, dado que para ser comunicada, cualquier experiencia debe conceptualizarse en términos de estructura básica, escalas y dinámica de fuerzas”. Dos esquemas de imaxes poden emerxer estruturas conceptuais abstractas mediante o procedemento da proxección metafórica (*mapping*), dende o dominio do físico ao dominio do abstracto; posto que “linguistic analyses have shown that image schemas can serve as source domains of countless metaphors” (Hurtienne e Israel, 2007, p. 130). Así obtéñense “estructuras conceptuales que son indirectamente significativas, ya que se entienden a través de relaciones sistemáticas con estructuras directamente significativas” (Geck, 2003, p. 18).

### 1.2.1.2. Metáfora

Do mesmo xeito que acontece con Johnson e *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason* no marco dos esquemas de imaxes, resulta practicamente imposible realizar unha análise metafórica sen tomar como punto de partida a obra *Metaphors We Live By* (1980)<sup>15</sup> de Lakoff e Johnson. A súa publicación supuxo unha ruptura cos estudos anteriores, posto que nela, lingüista e filósofo, defenden que a metáfora cumpre unha función cognitiva e que a súa finalidade é a de volver comprensible todo aquilo que resulta difícil de conceptualizar.

Las metáforas son reflejo de nuestra interacción con el mundo real en un medio social determinado. Vivimos inmersos en una cultura que nos hace ver la realidad de una manera específica, por lo que el lenguaje empleado, y, por ende, el lenguaje figurado será un claro reflejo de aquella. (Gutiérrez, 2010, p. 13)

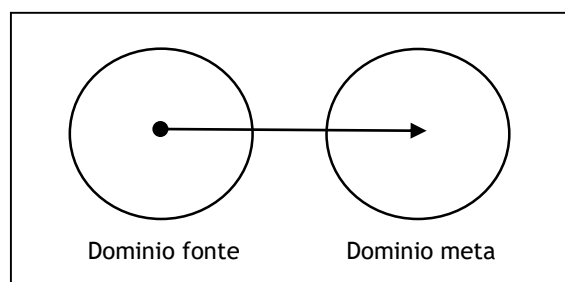
Cando se fala de metáfora tende a pensarse nun tropo propio da creación literaria sen conexión coa vida cotiá<sup>16</sup>, porén a metáfora impregna cada recuncho da linguaxe, do desenvolvemento das facultades e do raciocinio. O sistema conceptual ordinario, é dicir, o xeito de pensar e actuar, posúe unha natureza metafórica e isto reflíctese en como o ser humano se move no mundo, no modo de relacionarse e, por suposto, na linguaxe que emprega (Lakoff e Johnson, 1986, p. 39). Así pois, enténdese que a metáfora non é só unha cuestión da linguaxe, senón tamén da acción e, fundamentalmente, do pensamento. Por tal motivo, Lakoff e Johnson sinalan a existencia de metáforas conceptuais que serven non só para falar dunha realidade en termos doutra, senón tamén para entendela e experimentalala dese xeito.

---

<sup>15</sup> Publicada en castelán no ano 1986 por Ediciones Cátedra co título *Metáforas de la vida cotidiana*. Esta é a edición empregada para as citas.

<sup>16</sup> Como destacan Cuenca e Hilferty (1999, p. 98): “Uno de los mitos existentes sobre la metáfora es que es propia únicamente de los registros formales, de la escrita, y sobre todo de la poesía y de algunos géneros narrativos”.

Figura 8. Metáfora



As metáforas conceptuais establecen un vínculo entre dous dominios, chamados dominio fonte e dominio meta e son realizadas a través de diferentes expresións metafóricas<sup>17</sup> que se foron aceptando como convencionais co paso do tempo. A metáfora non é arbitraria, xa que se caracteriza por unha relación co corpo de índole universal, posto que unha mesma metáfora pode estar presente en linguas diferentes, e coa sociedade de maneira específica. Deste modo, a conceptualización metafórica nunha situación natural prodúcese baixo dúas presións simultáneas, por unha banda a presión da corporeización e pola outra a presión do contexto, determinado pola cultura local (Kövecses, 2010, p. 204).

Conceptual metaphors emerge from the interaction between body and culture. While the body is a potentially universal source of emerging metaphors, culture functions as a filter that selects aspects of sensorimotor experience and connects them with subjective experiences and judgments for metaphorical mappings. That is, metaphors are grounded in bodily experience but shaped by cultural understanding. Put differently, metaphors are embodied in their cultural environment. (Yu, 2008, p 247)

A experiencia propia do ser humano é esencial, dado que unha das razóns polas que numerosas metáforas conceptuais son comúns a moitos idiomas do mundo é que a asociación entre os dominios fonte e meta teñen unha base experiencial (Soriano, 2012, p. 99). AS PERSOAS SON ANIMAIS é un exemplo de metáfora conceptual que pon en

---

<sup>17</sup> Cómpre ter presente a diferenza entre metáforas conceptuais e expresións metafóricas, posto que as metáforas conceptuais son esquemas abstractos que serven para agrupar diversas expresións metafóricas (Cuenca e Hilferty 1999, p. 100).



relación o dominio fonte dos animais co dominio meta das persoas (*estar coma unha cabuxa*).

Segundo Santos e Espinosa (1996, pp. 45-46) son cinco as características ou propiedades esenciais da metáfora: as metáforas son proxeccións entre dominios conceptuais; son proxeccións asimétricas e parciais; cada proxección é un conxunto de correspondencias entre un dominio-orixe e un dominio-meta; cando se fai unha proxección debe respectarse a estrutura do dominio-meta; e as proxeccións non son arbitrarias e teñen a súa base nas experiencias corporais e cotiás. Nun amplo número de metáforas conceptuais o dominio orixe resulta moito máis accesible que o dominio meta, por exemplo, as dificultades conceptualízanse en termos de obstáculos (AS DIFICULTADES SON OBSTÁCULOS). Así, “sacamos partido de aqueles dominios que están bien delimitados en nuestra experiencia cotidiana y los utilizamos para entender otros dominios que resultan ser menos accesibles para nuestra comprensión” (Cuenca e Hilferty, 1999, p. 104).

Lakoff e Johnson (1986) distinguen tres tipos de metáforas dende a perspectiva funcional: estruturais, orientacionais e ontolóxicas. Estes compartimentos non son excluíntes e a clasificación non é exhaustiva, porén supón un punto de partida básico para todos os estudos posteriores que centraron o seu interese na metáfora.

- Estruturais. Un concepto está estruturado metaforicamente en termos doutro, por exemplo O AMOR É UNHA VIAXE, UNHA DISCUSIÓN É UNHA GUERRA: *esta relación non vai a ningures, isto vai ser unha bomba*.
- Orientacionais. As orientacións metafóricas non son arbitrarias, teñen a súa base na experiencia física e cultural (Lakoff e Johnson, 1986, p. 50). Neste caso o dominio fonte fai referencia a unha orientación espacial (arriba/abaixo, adiante/atrás, dentro/fóra, profundo/superficial, central/periférico). As metáforas orientacionais son sistémicas, xa que o dominio fonte ten unha relativa uniformidade en todas as súas manifestacións culturais e establece unha comprensión coherente de diversos fenómenos (Díaz, 2006, p. 53). Un exemplo de metáfora orientacional pode ser FELIZ É ARIIBA, TRISTE É ABAIXO: *levantoulle o ánimo, a derrota afundiú a moral do equipo*.
- Ontolóxicas. Estas metáforas, tamén denominadas de substancia e entidade, permiten conceptualizar sucesos, emocións ou ideas como se foran obxectos ou substancias físicas ou comprender algúns trazos dunha entidade física en termos doutra: AS PERSOAS SON ANIMAIS, AS PERSOAS SON MÁQUINAS (Ruiz de Mendoza,

1999, p. 60): *dáme un bico, miña rula; a ese rapaz patínalle algo o embrague*. Un dos exemplos máis claros de metáfora ontolóxica é a personificación.

De la misma manera que las experiencias básicas de la orientación espacial humana dan lugar a metáforas orientacionales, nuestras experiencias con objetos físicos (especialmente nuestros propios cuerpos) proporcionan la base para una variedad extraordinariamente amplia de metáforas ontológicas, es decir, formas de considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias. (Lakoff e Johnson, 1986, p. 67)

Así mesmo, Lakoff e Johnson (1986, p. 181) tamén establecen outra partilla entre metáforas convencionais e metáforas imaxinativas. As primeiras son as que estruturan o sistema conceptual ordinario, é dicir, metáforas que se empregan na linguaxe cotiá e que están arraigadas na lingua. As segundas son metáforas que posúen a capacidade de crear novas realidades, alterando o sistema conceptual, a percepción do mundo e as propias accións dos seres humanos. Gutiérrez (2010, p. 57) sinala que estas “metáforas creativas permiten describir lo novedoso. Como consecuencia natural surgirá una red de metáforas dependientes de ella. Y, por paradójico que nos parezca, muchas de ellas se lexicalizan y llegan a ser una acepción más del término”. Polo tanto, unha metáfora imaxinativa hoxe en día pode converterse nunha convencional co paso do tempo: “today’s metaphor is tomorrow’s literal sense” (Moore, 1982, p. 3).

Lakoff e Turner (1989), segundo o grao de xeneralidade, distinguen entre metáforas de nivel xenérico e metáforas de nivel específico. As xenéricas son moi amplas e non implican unha realidade concreta, mentres que as metáforas específicas teñen un referente máis visible. Deste modo, “podemos decir que las de nivel genérico engloban a las demás y representan específicamente su modo de funcionamiento” (Díaz, 2006, p. 57).

Con posterioridade, Lakoff e Johnson (1999) establecen unha diferenza entre metáforas primarias e metáforas complexas<sup>18</sup> ao mesmo tempo que presentan a Teoría Integrada da Metáfora Primaria mesturando e unindo as investigacións doutros estudosos:

---

<sup>18</sup> Nunha edición posterior de *Metaphors We Live By*, publicada no ano 2003, Lakoff e Johnson sinalan que a división de metáforas en tres tipos (estruturais, ontolóxicas e orientacionais) é artificial, posto que todas as metáforas son estruturais, todas son ontolóxicas e moitas son orientacionais.

- Teoría dos Espazos Mentais Combinados de Fauconnier e Turner (1994) destaca que poden establecerse conexións entre dominios distintos, favorecendo a creación de metáforas complexas.
- Teoría da Fusión de Johnson (1997) defende que é durante a primeira infancia cando as conexións entre as emocións subxectivas e as experiencias sensoriais e motoras se desenvolven e que estas están fusionadas, impedindo que as nenas e os nenos saiban distinguilas.
- Teoría da Metáfora Primaria de Grady (1997) afirma que as metáforas complexas son construcións compostas por metáforas primarias<sup>19</sup>, como moléculas constituídas por átomos.
- Teoría Neural da Metáfora de Narayanan (1997) explica que as asociacións creadas durante a primeira infancia son conexións neuronais entre diferentes partes do cerebro humano.

Ruiz de Mendoza (1999, p. 60), en relación coa clasificación das metáforas e seguindo as pautas de Lakoff e Turner (1989), destaca a existencia dunha conexión entre as metáforas ontolóxicas e a metáfora da GRAN CADEA DO SER<sup>20</sup> e entre as metáforas orientacionais e os esquemas de imaxe, fundamentalmente CONTEDOR e PERCORRIDO. Ademais, distingue dúas clases de metáfora segundo os tipos de proxección entre o dominio fonte e o dominio meta: de múltiples correspondencias e dunha soa correspondencia (Ruiz de Mendoza, 1999, p. 7). Deste modo, as metáforas orientacionais e ontolóxicas, ademais das metonimias, terían unha correspondencia. Á

<sup>19</sup> Ofrece unha listaxe das máis representativas: AFFECTION IS WARMTH, IMPORTANT IS BIG, HAPPY IS UP, INTIMACY IS CLOSENESS, BAD IS STINKY, DIFFICULTIES ARE BURDENS, MORE IS UP, CATEGORIES ARE CONTAINERS, SIMILARITY IS CLOSENESS, LINEAR SCALES ARE PATHS, ORGANIZATION IS PHYSICAL STRUCTURE, HELP IS SUPPORT, TIME IS MOTION, STATES ARE LOCATIONS, CHANGE IS MOTION, ACTIONS ARE SELF-PROPELLED MOTIONS, PURPOSES ARE DESTINATIONS, PURPOSES ARE DESIRED OBJECTS, CAUSES ARE PHYSICAL FORCES, RELATIONSHIPS ARE ENCLOSURES, CONTROL IS UP, KNOWING IS SEEING, UNDERSTANDING IS GRASPING e SEEING IS TOUCHING (Grady, 1997, pp. 50-54).

<sup>20</sup> “The great chain of being” de Lakoff e Turner (1989, p. 170). Este modelo cultural coloca nunha escala vertical as formas de ser (humano, animal...) e noutra as propiedades (razón, características físicas...). Establece unha xerarquía baseada en atributos e comportamentos: seres humanos, animais, plantas, obxectos complexos e elementos naturais. No nivel máis alto están os seres humanos, que posúen unha maior complexidade (raciocinio, moralidade, carácter, emocións...) e xusto debaixo dos seres humanos están os animais, caracterizados polos seus instintos (supervivencia, reprodución...). Os atributos de cada nivel inclúen todos os atributos do nivel inferior, é dicir, as plantas non teñen instinto nin un comportamento de orde superior, pero si teñen, a parte dos seus atributos biolóxicos, atributos funcionais propios dos obxectos complexos e atributos físicos propios dos elementos naturais.

súa vez, as metáforas estruturais e de esquemas de imaxe, que posúen unha natureza conceptual máis rica, presentarían múltiples correspondencias.

[...] resulta interesante observar que en las metáforas de una sola correspondencia el dominio meta no es abstracto. En cambio, en las de múltiples correspondencias sí lo es, lo cual justifica probablemente su existencia. En ellas necesitamos un dominio concreto de experiencia (el fuente) para poder hablar y razonar sobre el abstracto (el meta); evidentemente, esto no es necesario en las metáforas de una correspondencia. (Ruiz de Mendoza, 1999, p. 59)

Coa intención de resolver as problemáticas que xorden coas anteriores clasificacións, Grady (1999) establece dous tipos de metáforas a partir da súa motivación. Deste xeito, fala de “correlation-based metaphors” e “resemblance metaphors”. As metáforas de correlación implican unha experiencia de carácter sensorial. Un exemplo sería a metáfora primaria MÁIS É ARRIBA, que se pode orixinar na observación dunha pía de obxectos que vai aumentando a súa altura coa inclusión de máis elementos. As metáforas de semellanza, tamén denominadas metáforas de familiaridade, nacen dunha percepción física ou conceptual e permiten a bidireccionalidade, é dicir, as características de ambos os dous dominios poden proxectarse en calquera dirección, podendo ser abstractas ou concretas (Grady, 1999, p. 96). Cómpre ter en conta que a metáfora de semellanza non implica un parecido literal ou obxectivo entre os dous dominios, “sino de ciertos rasgos en común que nosotros mismos construimos o imponemos al percibirlos” (Soriano, 2012, p. 109).

Dende a perspectiva da lingüística cognitiva, como xa puidemos comprobar, ademais do coñecido e recoñecido método funcional que permite distinguir as metáforas estruturais, ontolóxicas e orientacionais, existen outros criterios que implican unha distinción tipolóxica diferente. Na seguinte táboa recóllense algúns dos máis importantes:

**Táboa 1. Principais tipoloxías de metáforas conceptuais**

Criterio	Clasificación	Exemplo de metáfora
	Estructural	O AMOR É UNHA VIAXE

Funcionalidade	Ontolóxica	AS EMOCIÓNS SON SUBSTANCIAS
	Orientacional	FELIZ É ARRIBA
Convencionalidade	Convencional	O TEMPO É DIÑEIRO
	Imaxinativa	O AMOR É UNHA OBRA DE ARTE COLECTIVA <sup>21</sup>
Complexidade	Primaria	O CORPO É UN CONTADOR
	Complexa	A VIDA É UNHA VIAXE
Proxección entre os dominios	Unha correspondencia	A MENTE É UNHA MÁQUINA
	Múltiples correspondencias	UNHA DISCUSIÓN E UNHA GUERRA
Motivación	Correlación	O AFECTO É CALOR
	Semellanza	AS PERSOAS SON ANIMAIS
Xeneralidade	Xenérica	OS ESTADOS SON LOCALIZACIÓNS
	Específica	A MORTE É UNHA MARCHA

Xa máis actuais son as propostas de Geck e Peña, non incluídas no cadro anterior. Por unha banda, partindo da premisa da Teoría Integrada da Metáfora Primaria de Lakoff e Johnson, Geck (2003, p. 53) propón outra posible tipoloxía. Distingue entre: metáforas ontolóxicas, metáforas orientacionais, metáforas de esquemas de imaxe, metáforas complexas e metáforas secundarias. Deste xeito, as tres primeiras encaixarían no marco das metáforas primarias e as restantes nas metáforas complexas. Pola outra banda, Peña (2003) distingue, segundo a natureza dos dominios, entre metáforas situacionais e metáforas baseadas na GRAN CADEA DO SER. Nas primeiras estarían incluídas as metáforas estruturais e as baseadas en esquemas de imaxe con varias correspondencias, mentres que as segundas serían as ontolóxicas e as metáforas dunha soa correspondencia.

<sup>21</sup> Exemplo proposto por Lakoff e Johnson (1986, p. 182).

### 1.2.1.3. Metonimia

No libro referencial, *Metaphors We Live By*, que tomamos como base en todo estudo metafórico, achéganse algunhas características que nos permiten entrever unha primeira definición do concepto moderno de metonimia. Lakoff e Johnson (1986, p. 74) sinalan que “tiene primariamente una función referencial, es decir, nos permite utilizar una entidad por otra. Pero la metonimia no es meramente un procedimiento referencial. También desempeña la función de proporcionarnos comprensión”.

Metonymy is one of the basic characteristics of cognition. It is extremely common for people to take one well-understood or easy-to-perceive aspect of something and use it to stand either for the thing as a whole or for some other aspect or part of it. (Lakoff, 1987, p. 77)

Deste xeito, mediante as metonimias úsase unha entidade para referirse a outra que está relacionada con ela. Lakoff e Johnson (1986, pp. 76-77), denotan o seu carácter sistemático e a súa corporeización; e destacan que, do mesmo xeito que acontece coas metáforas, os conceptos metonímicos non só estruturan a nosa linguaxe, senón tamén os nosos pensamentos, actitudes e accións. Nesta primeira achega presentan un total de sete metonimias<sup>22</sup>: A PARTE POLO TODO<sup>23</sup> (*preciso un par de mans para este traballo*), O PRODUTO POLO PRODUTO (*mercou un Ford*), O OBXECTO USADO POLO USUARIO (*é o primeiro violín na orquestra*), O CONTROLADOR POLO CONTROLADO (*Napoleón perdeu en Waterloo*), A INSTITUCIÓN POLA XENTE RESPONSABLE (*a universidade creou un certame literario*), O LUGAR POLA INSTITUCIÓN (*a Casa Branca non se pronunciou*) e O LUGAR POLO ACONTECEMENTO (*non permitamos que Iraq se converta noutro Vietnam*).

Coa intención de profundar no ámbito metafórico, Lakoff (1987) describe a estrutura metafórica do seguinte modo:

---

<sup>22</sup> Posteriormente, Cuenca e Hilferty (1999, p. 112) ofrecen outra listaxe de metonimias principais: A PARTE POLO TODO, O TODO POLA PARTE, O CONTIDO POLO CONTINENTE, A PERSOA POLO SEU NOME, O LUGAR FÍSICO POLA INSTITUCIÓN SITUADA NESE LUGAR, O LUGAR POLO ACONTECEMENTO, A INSTITUCIÓN POLAS PERSOAS RESPONSABLES, O PRODUTOR POLO PRODUTO e O CONTROLADOR POLOS SUBORDINADOS.

<sup>23</sup> Denominada tradicionalmente como sinécdoque, é o caso máis habitual de metonimia. Por exemplo, na unidade fraseolóxica *mala cabeza*, empregada para designar unha persoa pouco responsable e aloucada, tómase unha parte concreta (*cabeza*) para designar o conxunto total do corpo. Esta escolla non é arbitraria, posto que segundo o noso modelo cultural, a cabeza é o lugar no que se atopa o raciocinio e a intelixencia.

A metonymic mapping occurs within a single conceptual domain which is structured by an ICM. Given two elements, *A* and *B*, in the ICM, *A* may “stand for” *B*. The “stands-for” relation is represented structurally by a SOURCE-PATH-GOAL schema. If *B* is a category and *A* is a member, or subcategory, of *B*, the result is a metonymic category structure, in which *A* is a metonymic prototype. (p. 288)

A metonimia converteuse en centro de estudo recentemente (Goossens, 1990; Barcelona, 2000, Ruiz de Mendoza, 1999), o que explica a inexistencia, aínda hoxe en día, dun concepto uniforme aceptado e compartido polos investigadores da materia. Barcelona (2012), consciente destas carencias, ofrece unha posible definición:

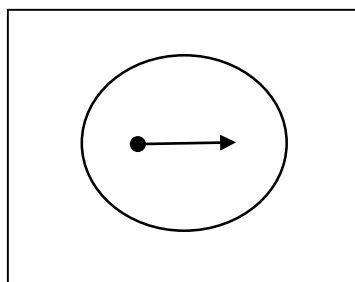
La metonimia es la proyección asimétrica de un dominio conceptual, llamado «fuente», sobre otro dominio conceptual, llamado «meta», situados ambos dentro del mismo dominio conceptual funcional y conectados por una función pragmática. El resultado de la proyección es la activación mental de la meta. (p. 126)

Ademais, sinala a existencia dunha serie de propiedades da metonimia tendo en consideración propostas de diversos lingüistas, algunhas incluso de carácter controvertido: posúe natureza conceptual, está baseada na experiencia (corporeización), pode ser a raíz de modelos cognitivos e implica unha conexión experiencial e conceptual (Barcelona, 2011, p. 8).

Os conceptos de metonimia e metáfora poden confundirse debido a que representan unha conexión entre dous elementos. Porén, mentres que a metáfora implica a existencia de dous dominios, a metonimia involucra un só dominio (Lakoff e Turner, 1989, p. 103).



Figura 9. Metonimia

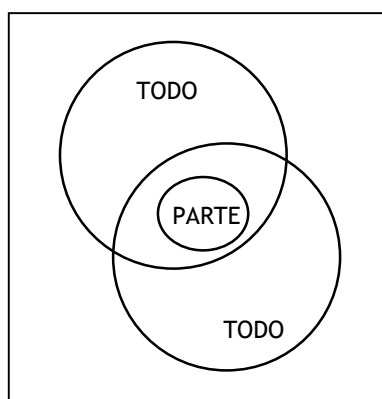


De todas as maneiras, cómpre ter en conta que “los procesos de la metonimia y la metáfora no son necesariamente excluyentes, sino que a veces funcionan conjuntamente y de forma complementaria” (Cuenca e Hilferty, 1999, p. 115). Goossens (1990) establece catro posibilidades de interacción entre metáfora e metonimia: metáfora procedente dunha metonimia, metonimia dentro dunha metáfora, desmetonimización dentro dunha metáfora e metáfora dentro dunha metonimia.

A metonimia tamén pode relacionarse co concepto de esquema de imaxe. Como sinala Díez (2001, p. 61), o rol dos esquemas de imaxe no ámbito conceptual “is not restricted to structuring of source domain of numerous metaphors, but that it is also basic for our understanding of the role of metonymy in reasoning”.

Do mesmo xeito que acontece coa metáfora, é posible establecer unha tipoloxía das metonimias segundo diversos criterios, tendo sempre presente que a máis tradicional marca unha diferenza entre: A PARTE POLO TODO, O TODO POLA PARTE e A PARTE POLA PARTE.

Figura 10. TODO POLA PARTE POLO TODO<sup>24</sup>



<sup>24</sup> Elaborada segundo Ruiz de Mendoza (1999): “WHOLE FOR PART FOR WHOLE”.



Ruiz de Mendoza (1999, p. 76), modifica esta clasificación e distingue entre dous tipos de metonimias: *fonte-en-meta* e *meta-en-fonte*<sup>25</sup>. Nas primeiras o dominio está incluído na meta, mentres que nas segundas, o dominio meta é un subdominio do fonte.

Á súa vez, Barcelona (2012, pp. 129-133) ofrece como criterio a ter en conta a función pragmática, entendida como a conexión entre os roles da fonte e da meta dentro do mesmo dominio, representada por Kövecses e Radden (1998) e Peirsman e Geeraerts (2006). Entre os máis habituais, describe un total de dezanove tipos: OBXECTO e ORIXE; LOCALIZACIÓN e LOCALIZADO; PRODUTOR e PRODUTO; CAUSA e EFECTO; CONTROLADOR e CONTROLADO; PARTE CORPORAL e PERSOA, CONDICIÓN e RESULTADO; CATEGORÍA e MEMBRO; SUBEVENTO e EVENTO COMPLEXO; PROPIEDAD e ENTIDADE; UNIDADE XEOGRÁFICA e PARTE SAÍNTE; COMPAÑÍA e EMPREGADO; ENTIDADE e PARTE RELEVANTE; CONTECTOR e CONTIDO; OBXECTO e MATERIAL; POSUIDOR e POSUÍDO; ACCIÓN, EVENTO e os seus ELEMENTOS; VESTIMENTA e PERSOA; e POTENCIALIDADE e ACTUALIDADE.

Barcelona (2012, pp. 132-133) destaca a necesidade de combinar varios criterios para traballar coas tipoloxías da metonimia. En primeiro lugar, distingue entre metonimias abstractas (A PARTE POLO TODO, O TODO POLA PARTE e A PARTE POLA PARTE) e menos abstractas. A continuación presenta unha diferenza entre metonimias fortes e metonimias débiles, en relación coa fortaleza da conexión metonímica e dependendo do número de “eslabones conceptuales que separen fuente y meta”. O grao de fortaleza do nexa facilita a comprensión e convencionalización dunha expresión metonímica. En último lugar, seguindo o denominado “grado de prototipicidad”, fala de metonimias referenciais, cuxa meta é un individuo ou conxunto de individuos; metonimias “simplemente típicas” nas que a meta é un subdominio secundario dentro da fonte; e metonimias periféricas ou esquemáticas, onde a meta é un subdominio primario da fonte.

---

<sup>25</sup> Cursivas do autor.

Táboa 2. Principais tipoloxías de metonimias conceptuais<sup>26</sup>

Criterio	Clasificación
Función pragmática	<p> OBJECTO e ORIXE  LOCALIZACIÓN e LOCALIZADO  PRODUTOR e PRODUTO  CAUSA e EFECTO  CONTROLADOR e CONTROLADO  PARTE CORPORAL e PERSOA  CONDICIÓN e RESULTADO  CATEGORÍA e MEMBRO  SUBEVENTO e EVENTO COMPLEXO  PROPIEDAD e ENTIDADE  UNIDADE XEOGRÁFICA e PARTE SAÍNTE  COMPAÑÍA e EMPREGADO  ENTIDADE e PARTE RELEVANTE  CONTEADOR e CONTIDO  OBJECTO e MATERIAL  POSUIDOR e POSUÍDO  ACCIÓN, EVENTO e os seus ELEMENTOS  VESTIMENTA e PERSOA  POTENCIALIDADE e ACTUALIDADE </p>
Relación entre os dominios	<i>Fonte-en-meta</i>
	<i>Meta-en-fonte</i>
Conexión metonímica	Forte
	Débil
Grao de abstracción	Máis abstracta
	Menos abstracta
Grao de prototipicidade	Referenciais
	Típicas
	Esquemáticas

<sup>26</sup> Elaborada segundo Barcelona (2012, pp. 130-134).

## 2. LITERATURA INFANTIL E XUVENIL: FINA CASALDERREY

Denomínase *literatura infantil e xuvenil* (LIX) o sistema literario integrado por produtos culturais de diverso formato e soporte que xeran unha realidade estética accesíbel de maneira efectiva, tanto a nivel temático, lingüístico ou paratextual como material, ás capacidades cognitivas e psicolóxicas dun lectorado en formación de idade non adulta. (DiTerLi, 2019, s.v. *literatura infantil e xuvenil*)

A Literatura Infantil e Xuvenil, na súa orixe, foi situada à marxe do sistema literario (García Padrino, 1993), favorecendo a ambigüidade da súa definición, que abranguía obras non literarias, con finalidade didáctica ou psicolóxica, baseándose unicamente no factor da idade. Superados os obstáculos investigadores e docentes do pasado, a partir da teoría dos polisistemas de Even-Zohar (1979), Roig Rechou (2013, p. 68) concibe a LIX como un sistema literario consolidado “conformado por un conxunto de produtos culturais (analóxicos, dixitalizados e dixitais) que os creadores e creadoras realizan pensando en varios destinatarios e que a sociedade reconece como tales”. Eses destinatarios son, por unha banda, o lectorado infantil, preadolescente, adolescente e mozo; e pola outra, os mediadores (familias, persoal lexislador, docentes, persoal editorial...) “que compran, que promulgan leis e decretos con directrices educativas en relación á lectura para os centros de ensino, que recomendan, propoñen, editan...” (Roig Rechou, 2013, p. 68).

A Literatura Infantil e Xuvenil fomenta a adquisición e enriquecemento da linguaxe, entre elas a figurada; contribúe á formación da personalidade, axuda a conformar o xuízo, a vontade, o raciocinio; é un medio socializador... porque, como sinalan Cerrillo e Sánchez (2006), a LIX é:

Una Literatura con mayúsculas, cuya aportación a la infancia y a la adolescencia es esencial, no sólo porque es el primer contacto del niño con la creación literaria escrita y culta, sino también porque es un buen recurso

para el desarrollo de la personalidad, la creatividad, el juicio crítico. (p. 20)

## 2.1. FINA CASALDERREY

Para analizar as unidades lingüísticas figuradas no marco da Literatura Infantil e Xuvenil galega<sup>27</sup> e así descubrir a conceptualización dos galegofalantes sobre a ira, o medo, a tristeza, a morte e a tolemia; decidimos tomar como corpus a obra literaria con destinatario infantil e xuvenil da escritora galega Fina Casalderrey. Esta escolla fundaméntase no labor pioneiro da autora no desenvolvemento da Literatura Infantil e Xuvenil galega dende a década de noventa ata a actualidade. As súas obras foron merecentes de galardóns de prestixio, tanto no ámbito galego coma no estado español, como por exemplo o Premio Nacional de Literatura<sup>28</sup>; foron traducidas a outras linguas<sup>29</sup>; son de fácil acceso, é dicir, dispoñibles en bibliotecas, centros educativos...; e, ademais, foron moi ben acollidas entre os lectores<sup>30</sup>. Roig Rechou (2008, p. 139), ao realizar unha selección conformada por “autores con traxectorias consolidadas, clásicos contemporáneos” que comezaron a súa andaina no inicio da década de oitenta ou no momento de consolidación da literatura, escolleu a Casalderrey como unha das seis claves para entender a Literatura Infantil e Xuvenil galega no século XXI, a carón de Paco Martín, Xabier P. Docampo, Agustín Fernández Paz, Antonio García Teijeiro e Manuel Lourenzo. Coa intención de reforzar a escolla efectuada, faremos un breve percorrido pola súa bibliografía xeral e realizaremos unha breve sinopse das obras dirixidas ao lectorado novo, é dicir, das que conforman o noso corpus.

Fina Casalderrey, nome literario de Xosefa Casalderrey Fraga naceu en agosto do ano 1951 no lugar de Pilarteiros, parroquia de Santo André de Xeve (Pontevedra). A súa infancia transcorreu nun ambiente rural caracterizado polo emprego maioritario da lingua

---

<sup>27</sup> Eliximos este sistema literario centrado no lectorado máis novo porque consideramos preciso partir destas obras, moitas delas clásicos contemporáneos que presentan unha inmensa riqueza de linguaxe figurada, para a práctica docente nesta área concreta do saber e noutras moitas, polo seu interese pedagóxico.

<sup>28</sup> Como sinala Roig Rechou (2013, p. 121) a importancia dos premios fundaméntase “en que son unha forma de valoración dentro do propio sistema e na súa incidencia moi directamente na conformación do polisistema literario”, xa que ademais de axudar moito á difusión “desenterran ou reavivan outras obras da produción xeral do autor e marcan camiños a seguir” no propio polisistema.

<sup>29</sup> Estes datos aparecen recollidos na páxina web da autora (<https://fina.casalderrey.com/>).

<sup>30</sup> Pódese tomar como referencia o número de edicións publicadas e a recepción por parte dos lectores, mediante a consulta dos *Informes de Literatura* que se publican dende o ano 1995 no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, coordinados por Blanca-Ana Roig Rechou e, na actualidade, por Marta Neira Rodríguez.

galega. Estudou maxisterio e, dende os 19 anos, exerceu como mestra en diversos centros escolares da xeografía galega ata a súa xubilación. Participou como docente na renovación pedagóxica, contexto onde deu a coñecer as súas primeiras achegas literarias, empezando polo xénero teatral. Casalderrey é unha das voces máis significativas da denominada xeración do 68<sup>31</sup>. Esta xeración, como se indica na *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, abrangue, fundamentalmente, un colectivo de docentes que comparten unha liña discursiva identitaria de orientación galeguista e que participaron en iniciativas de renovación pedagóxica e, dende o punto de vista sistémico-literario, avoga por “modalidades xenéricas novas sen esquecer un interesante diálogo coa tradición oral galega, establecendo, ademais, múltiples intertextualidades coa literatura universal para abrir suxestivos itinerarios de lectura para a infancia e a mocidade” (Roig Rechou, 2015, p. 17)<sup>32</sup>.

Mestra, gastrónoma, xornalista, tradutora, guionista... Casalderrey é unha das escritoras máis prolíficas das letras galegas, con dúcias de publicacións que abarcan diferentes ámbitos e que a converten nunha autora polifacética e versátil. O 22 de novembro de 2013 ingresou na Real Academia Galega, converténdose na quinta muller en contar cunha cadeira no organismo.

Un dos campos que máis interese lle suscita e polo que avogou ao longo de toda a súa carreira, e segue a facelo na actualidade, é o da Literatura Infantil e Xuvenil. Nas súas obras, a autora achégase a todo tipo de problemáticas sociais, non deixando de lado ningunha temática e tratando cada dificultade dun xeito realista, sen tabús nin censuras, defendendo a idea de que a LIX debe abordar a realidade do lectorado, achegándose a todo tipo de conflitos (morte, enfermidade, guerra, violencia, migracións...), sen necesidade de adoalas ou convertelas en ferramentas de adoutramento. Como sinala Cerrillo (2016, pp. 40-41), “las obras de LIJ no deben renunciar a todos los aspectos que contribuyen a la construcción del imaginario de niños y jóvenes” e tampouco deberían abandonar os elementos que “intervienen en la construcción de su identidad”.

---

<sup>31</sup> Xunto con Marilar Aleixandre, Alfonso Álvarez Cáccamo, Xoán Babarro, Concha Blanco, Daniel Buján Núñez, Marica Campo, Tucho Calvo, Pepe Carballude, Ramón Caride, Ramón Carredano Cobas, Antón Cortizas, Xabier P. Docampo, Ana María Fernández, Miguel Anxo Fernández, Agustín Fernández Paz, Antón Fortes, Antonio García Teijeiro, Andrés García Vilariño, Chema Heras, Xabier López Rodríguez, Manuel Lourenzo González, Xosé Miranda, Carlos Mosteiro, Gonzalo Navaza, Xosé Antonio Perozo, Xesús Pisón, Xavier Queipo, Antonio Reigosa, Manuel Rivas, Gloria Sánchez, Domingo Tabuyo, Suso de Toro, David D. Vázquez, Miguel Vázquez Freire, Francisco Antonio Vidal, J. A. Xesteira e Antonio Yáñez Casal.

<sup>32</sup> Pola súa relación co personaxe Ramón Lamote, do escritor Paco Martín, os integrantes máis activos desta xeración foron identificados como pertencentes á “xeración Lamote” (Bragado, 2008).

Os principais eixos temáticos vertebradores da produción infantil e xuvenil de Fina Casalderrey son a transcendencia das relacións familiares, o amor e respecto pola natureza e os animais e a importancia da amizade. A carón destes tres piares, destaca o tratamento de temáticas consideradas tabú no momento da publicación de cada unha das súas obras: a soidade, a incompreensión e a falta de diálogo interxeracional, a convivencia en familias monoparentais e a confrontación coa morte.

A carón da abundante creación de Literatura Infantil e Xuvenil, Casalderrey realiza libros de carácter gastronómico (*O libro da empanada*, 1993; *Festas gastronómicas de Galicia*, 1994; e *Repostería en Galicia*, 1997), guións cinematográficos (*Garuda*, 2010; *Dúas letras*, 2011; *Querido Tomás*, 2013; e *A última moeda*, 2013), traducións, volumes colectivos e varias colaboracións con institucións e asociacións. Ademais dos galardóns asociados ás obras que conforman o noso corpus literario que serán descritas a continuación, cómpre salientar outros recoñecementos e distincións honoríficas que a autora tivo ao longo da súa carreira: accésit de poesía Feliciano Rolán, 1992; primeiro premio de narración breve Casa de Galicia de León por “A rosquilleira”, 1993; Premio Cidade de Pontevedra pola súa traxectoria literaria en 1996; insignia de ouro do concello de Moraña pola súa traxectoria literaria, 1996; 3º Premio Álvaro Cunqueiro de Periodismo Gastronómico por *Repostería en Galicia*, 1999; insignia de prata e ouro da Asociación Cultural Santa Cecilia de Marín en 1999; insignia de ouro da Asociación Cultural Amigos de Pontevedra, 2000; Premio “Puro Cora” de xornalismo en 2001; Medalla Castelao da Xunta de Galicia, 2003; Premio “Fernández del Riego 2003” de xornalismo; Galardón Feira do Libro de Pontevedra en 2005; Premio “Irmandade do libro. Autora do ano” da Federación de Libreiros de Galicia no ano 2007; Premio “Ramón Cabanillas” en 2008, da Agrupación de Libreiros de Cambados, pola súa traxectoria literaria; autora homenaxeada no X Salón Internacional do Libro Infantil e Xuvenil de Pontevedra en 2009; candidata española, proposta pola OEPLI, ao premio ASTRID LINDGREN 2010; finalista para o Premio Hache 2010; candidata galega, proposta por GÁLIX, ao premio ASTRID LINDGREN 2012; Premio “Xosé María Álvarez Blázquez. Autora do ano”, en 2013, pola Asociación Galega de Editores; Premio da Cultura Galega na modalidade de Letras (Creación Literaria), 2015; Premio “Bos e xenerosos” da Fundación Eduardo Pondal, 2016; “Caxato de Avelino” pola Fundación Avelino Pousa, 2016; Premio Picadillo á difusión da gastronomía galega no ano 2017; e Premio “Rosa dos ventos”, do Colexio Santiago Apóstol de Bos Aires, 2018; entre outros.

A produción literaria de Fina Casalderrey, dirixida para o público infantil e xuvenil é continua dende a década de noventa ata a actualidade e componse dun total de cincuenta e oito obras de diversa tipoloxía e extensión. Para poder seguir o avance arquitectónico e temático establecemos tres bloques relacionados coa produción por décadas: derradeira década do século XX, primeira década do século XXI e segunda década do século XXI.

### **2.1.1. Derradeira década do século XX: 1991-2000**

Nos primeiros anos noventa, Casalderrey iniciou a súa andaina na LIX cunha novela xuvenil con trazos propios da ficción científica, *Mutacións xenéticas* (Vía Láctea, 1991)<sup>33</sup>, protagonizada por Hadrián, un rapaz de trece anos que viaxa dende Inglaterra a Galicia para pasar un mes co seu avó. O mozo, que acode a estas vacacións obrigado polos pais, descobre feitos insólitos e vive aventuras fantásticas. Nas súas mans recae a responsabilidade de evitar que os estudos do seu avó, avances xenéticos que poden mudar o mundo, caian en mans avarentas que poñen en perigo a liberdade humana.

A temática do respecto e amor polos animais que caracteriza a obra de Casalderrey principia con *Dúas bágoas por Máquina* (Edicións Xerais de Galicia, 1992)<sup>34</sup>, Premio Merlín de Literatura Infantil en 1991. A novela, ilustrada por Lino Fernández, conta a historia de amizade entre Xusta e o seu can, Máquina, que recibiu como agasallo. Ao comezo, tivo o agarimo de todos, pero co paso do tempo a familia empeza a velo coma unha molestia. Despois do abandono do animal por parte do pai, Xusta amosa un forte compromiso e valentía, loitando por recuperar o can que milagrosamente consegue volver a casa.

Retomando a ficción científica, no ano 1993, publicou na editorial Vía Láctea *A noite dos Coroides*, con ilustracións de Norberto Fernández Serrano (Vigo, 1967). Os protagonistas desta aventura son Paco e Isolina, dous nenos que, a raíz da noite de San Xoán, entran en contacto con seres doutro planeta. Estes, denominados coroides polo seu aspecto, axudan aos dous amigos a superar diferentes barreiras e dificultades, creando ao mesmo tempo unha fonda amizade.

---

<sup>33</sup> Reeditada en 1998 por Edicións Xerais de Galicia, na colección Fora de Xogo, foi traducida ao valenciano e ao braille.

<sup>34</sup> Reeditada en 2000 con ilustracións de Víctor Rivas (Vigo, 1965), foi traducida ao castelán, braille, valenciano e éuscaro.



Posteriormente, de corte máis realista, sae do prelo *¡Asústate, Merche!* (Edicións Xerais de Galicia, 1994)<sup>35</sup>, incluída na Lista de honra de CLIJ de 1995. A novela está protagonizada por unha moza de quince anos, Auria, marcada pola ausencia da figura paterna e as dificultades económicas. Enmarcada pola viaxe en grupo realizada por Europa, e a partir do diario que a adolescente lle escribe a unha amiga imaxinaria, recreáanse conflitos internos, desacougos e abórdanse cuestións como o descubrimento do amor, a morte, o suicidio e as minusvalías.

Casalderrey incide na temática do respecto polos animais no ámbito familiar con dúas obras: *Chamizo* (Edicións Xerais de Galicia, 1994)<sup>36</sup> e *O misterio dos fillos de Lúa* (SM, 1995)<sup>37</sup>. A primeira, ilustrada por Luís González (León, 1970), foi incluída na Lista de honra de CLIJ no mesmo ano da súa publicación. Narra a historia de Martina, unha nena de nove anos que sente devoción polos animais. Seus pais non lle permiten ter ningún, posto que viven nun piso e non dispoñen de tempo. Un día, no colexio, atopa un gatiño tirado no lixo e decide salvalo, pese a todas as dificultades ás que debe enfrontarse para protexer a súa existencia. A segunda, ilustrada por Manuel Uhía (Portonovo, 1944), foi galardoada co Premio Barco de Vapor 1994, o Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil (1996) e foi incluída na selección “Los mejores de la década” de CLIJ de 1999. A obra xira arredor da investigación do destino da rodada da gata, Lúa, que desaparece sempre pouco despois de nacer. Os seus protagonistas, David e Branca, entristecidos pola situación, deciden protexer os novos gatos do misterioso ladrón, empregando todos os recursos dispoñibles. Como indican Fernández e Ferreira (2015, p. 210), o éxito desta narración contribuíu de modo decisivo á consolidación da traxectoria da escritora e fixo que a autora retomase os seus personaxes na obra *O misterio do cemiterio vello* (SM, 1999), Premio LIX “Lecturas” 2001. Ilustrado por Manuel Uhía, o libro xira arredor da investigación duns misteriosos sons que se escoitan no cemiterio. Foi traducido ao castelán, braille e castelán edición mexicana.

Casalderrey amosa a necesidade de superar os medos e reaccionar ante as dificultades na novela *¿Sobrevives?* (Edicións Xerais de Galicia, 1996)<sup>38</sup>. Protagonizada por un rapaz de dezasete anos bastante problemático, alcumado Moni, o libro reflicte os conflitos diarios do adolescente, o seu amor polos cans de caza, a relación coa familia e os amigos

---

<sup>35</sup> Foi traducida ao catalán, braille, castelán e portugués.

<sup>36</sup> Foi traducida ao éuscaro.

<sup>37</sup> Incluído en 2001 na colección Biblioteca Galega 120, do xornal *La Voz de Galicia*. Foi traducido ao catalán, bretón, braille, córnico e castelán.

<sup>38</sup> Foi traducida ao catalán, braille e castelán.



e os obstáculos para encaixar no ámbito escolar. No proceso de cambio da adolescencia á madureza, a partir dun xogo de rol que mestura realidade e ficción, amosa o descubrimento sexual, as dúbidas existenciais e o perigo das drogas, representado polo seu tío Cali.

Outro dos eixos temáticos fundamentais da escritora son as vivencias dentro do núcleo familiar, un dos temas máis recorrentes da LIX:

la sociedad se halla organizada familiarmente y es natural que ello se refleje en la narración que supone la literatura. En segundo lugar, porque si lo que se busca es que los niños se identifiquen con el mundo de ficción, nada más fácil que escoger el contexto familiar como reflejo de su entorno cotidiano real. (Colomer, 1999, p. 116)

Casalderrey céntrase fundamentalmente nos modelos de familia e na interrelación nenez-vellez. No ano 1996, en Edebé-Rodeira, publica *O estanque dos parrulos pobres*<sup>39</sup>, ilustrada por Teo Puebla (Puebla de Montalbán, Toledo, 1943), recoñecida co Premio Edebé de Literatura Infantil 1995, incluída na Lista de honra da CCEI 1996 e na Lista de honra de CLIJ de 1996. Noema narra en primeira persoa as súas vivencias, esencialmente as que teñen relación co seu avó, polo que sente unha profunda admiración. Para Pousada-Pardo (2019, p. 319) a esencia do relato recae nos seis roles representados polo avó: compañeiro de xogos, transmisor de sabedoría, conexión entre o mundo rural e o urbano, contador de historias, representación da enfermidade e tratamento da morte.

Nese mesmo ano sae do prelo a obra *¡Prohibido casar, papá!* (Editorial Galaxia)<sup>40</sup>, incluída na selección dos The White Ravens 1998 da Internationale Jugend Bibliothek de München. Ilustrada por Marta Rivera Ferner (Arxentina), a novela xira arredor dos conflitos familiares. Varios anos despois da morte da nai, Elia observa como seu pai cada vez está máis unido a Berta, unha muller que ela despreza con todas as súas forzas. Pese aos intentos de Berta de achegarse á adolescente, Elia está disposta a facer todo canto sexa posible para arruinar o romance por medo a perder o cariño e a confianza co pai.

A continuación, a escritora publica tres obras que continúan abordando o eixo temático da familia. En primeiro lugar, *¡Puag, que noxo!* (Editorial Galaxia/Editores

---

<sup>39</sup> Foi traducida ao catalán, ao braille, chinés, castelán, castelán edición mexicana, coreano e éuscaro.

<sup>40</sup> Traducido ao castelán, valenciano, portugués, éuscaro, portugués de Brasil e braille.

Asociados, 1997)<sup>41</sup> é un breve relato, con ilustracións de Xan López Domínguez (Lugo, 1957), centrado na vivencia dun neno que queda na casa ao cargo da súa irmá de sete meses. A experiencia remata co noxo que lle produce a caca da pequena e a ledicia por vela andar a gatas. Esta obra está incluída na selección “Los mejores de la década” de CLIJ 1999. En segundo lugar, *Podesvir* (Sotelo Blanco Edicións, 1997), é unha obra ilustrada por Noemí López Vázquez (Xixón, 1974) e protagonizada por Miguel, un cativo que vive nun lugar dominado polo diñeiro, onde non hai oco para o coñecemento nin para as persoas maiores. Pese aos esforzos dos pais por conseguir todo tipo de xoguetes para aledar ao seu fillo, o neno non é feliz. Un día chega á cidade un autobús con xente maior dunha excursión, entre eles Lino, un señor que coa súa sabedoría cambiará o mundo de Miguel. Por último, en *Nolo e os ladróns de leña* (SM, 1998)<sup>42</sup>, ilustrado por Teresa Novoa (Madrid, 1955), recóllese a historia de Nolo, un señor maior moi querido por todos os nenos e nenas da vila. Despois da súa morte, empezan a desaparecer obxectos e toda a leña do monte. Finalmente descubren que as cativas e cativos están a construír unha escaleira coa que chegar ao ceo e poder visitar a Nolo.

As inxedanzas e problemáticas sociais son o xerme das novelas *Unha raíña negra* (Edebé-Rodeira, 1998)<sup>43</sup> e *Ás de mosca para Anxo* (Anaya, 1998)<sup>44</sup>, ambas as dúas ilustradas por Manuel Uhía. A primeira delas xira arredor de Xenxo, un neno fillo único, que desexa ter un irmán ou unha irmá. Sente envexa dos amigos que comparten xogos fraternais, algúns grazas á acollida temporal de nenos estranxeiros e outros mediante adopcións. O seu desexo mingua un pouco trala aparición dunha colonia de formigas no seu cuarto. Xenxo decide coidalas, protexelas e alimentalas en segredo. A segunda delas, *Ás de mosca para Anxo*, foi incluída na Lista de honra de CLIJ de 1999 e proposta como candidata á lista de honra do IBBY internacional (2002). A novela amosa a vida nunha escola de primaria despois da aparición dunha nova alumna, Estrela Canedo. Esta nena, con necesidades educativas especiais, destaca pola súa esaxerada inocencia e o seu enorme corazón. A relación de desconcerto que crea a súa aparición vaise convertendo en amizade e admiración por parte do alumnado e profesorado.

---

<sup>41</sup> Esta obra foi reeditada en 2005 na colección Árbore (Editorial Galaxia) e incluída na colección infantil No país dos contos, do xornal *El País*. Foi traducida ao catalán, castelán, éuscaro, valenciano e asturiano.

<sup>42</sup> Traducida ao castelán.

<sup>43</sup> Foi traducida ao castelán.

<sup>44</sup> Reeditada en 2002 por Edicións Xerais de Galicia, na colección Sopa de Libros. Foi traducida ao catalán, coreano, braille, castelán, valenciano e eúscaro.

Un ano despois, en 1999, sae do prelo *Bicos de prata* (Ir Indo), conto que amosa un cambio no núcleo familiar. Está ilustrado por Manuel Uhía e protagonizado por Rita. A nena observa con preocupación as dificultades que teñen seus pais a raíz do nacemento dun novo membro da familia. Debido ás discusións que presencia e aos problemas económicos, Rita ten un horrible pesadelo onde vende a seu irmán para poder recuperar as súas vidas.

Nese mesmo ano, Casalderrey publica *Pimpín e Dona Gata* (SM, 1999)<sup>45</sup> e *Filla das ondas* (Concello de Pontevedra, 1999)<sup>46</sup>. A primeira obra, ilustrada por Manuel Uhía, foi incluída na Lista de honra de CLIJ de 2001. Nesta narración, protagonizada por dous animais, amósanse dúas actitudes contrapostas: a do paxaro algareiro e egoísta que desfruta gastando bromas; e a da gata preñada, maternal e protectora, disposta a poñer en perigo a súa vida por axudar a alguén desvalido. A segunda, álbum ilustrado por Xosé Chavete (Ortigueira, 1951), foi creada para homenaxear a cidade de Pontevedra. Os protagonistas, Froiaz e Mariña, dun xeito máxico, fan un percorrido histórico arredor de feitos culturais significativos. Durante esta viaxe, coñecen persoas que marcaron o pasado de Pontevedra como Manuel Quiroga, Castelao ou Bóveda. Mariña aparece na vida de Froiaz, que se acaba de mudar a Pontevedra, para amosarlle a beleza da cidade. Recibiu o Premio Benito Soto en 2003.

A produción literaria de Casalderrey na derradeira década do século XX fécchase coa publicación de dúas novelas: *Unha pantasma branca* (Everest, 2000)<sup>47</sup> e *A máscara de palma* (Editorial Galaxia, 2000). A primeira obra alterna dúas perspectivas, a da curuxa Bocagrande e a dos xemelgos, Daniel e Paula. Deste modo, amósase a peripecia vital da curuxa ata a morte da súa parella e o accidente que sofre Daniel. Con ilustracións de Xosé Cobas (Negreira, 1953), amósase a vinculación da curuxa, na cultura popular, co mal agoiro. A segunda novela publicada neste ano, destinada para o público xuvenil, está protagonizada por Amalia, unha moza que se sente fascinada e desacougada, ao mesmo tempo, pola personalidade de Ernesto, un excéntrico e enigmático pintor cubano que empeza a introducirse na vida da súa familia. Relátase a lectura de varias misivas dirixidas ao artista; a viaxe da rapaza á Habana, xunto co seu irmán, para acompañar o pintor, onde a moza descobre a disidencia cubana e a vida na illa caribeña; e o posterior regreso a Galicia.

---

<sup>45</sup> Traducido ao castelán.

<sup>46</sup> Reeditado por Kalandraka Editora no ano 2003 e traducido ao castelán.

<sup>47</sup> Foi traducida ao castelán.

### 2.1.2. Primeira década do século XXI: 2001-2010

Casalderrey principia esta década do novo século coa publicación da obra *Un saco de estrelas* (Edicións Xerais de Galicia, 2001)<sup>48</sup>, ilustrada por Luis Castro Enjamio (A Habana, 1962). A historia comeza coa curiosidade que suscita a aparición dunha muller vella vestida de xeito extravagante, descalza, que sorrí con bondade ante o medo e as críticas. Dende a distancia, Alba obsérvaa xogar cun pequeno cadelo e estender unha misteriosa bufanda. Un día a muller convídaa a achegarse para amosarlle a súa verdadeira e máxica identidade.

O constante achegamento á familia, fundamentalmente á vellez, queda de manifesto nos catro contos, dirixidos ao prelectorado e lectorado autónomo, pertencentes á serie publicada no ano 2002 pola editorial Combel con ilustracións de Xan López Domínguez: *A avoa non quere comer*<sup>49</sup>, *O avó sae de paseo*<sup>50</sup>, *A avoa ten unha menciña*<sup>51</sup> e *O avó é sabio*<sup>52</sup>. Nos dous primeiros, os máis pequenos da casa son os que conseguen resolver o problema da bisavoa e do avó, respectivamente, é dicir, a tristura e a ausencia de fame. Nos dous seguintes son o avó e a avoa os que solucionan o desgusto ou a enfermidade dos seus netos coa súa sabedoría.

Nese mesmo ano, saen do prelo as obras *Cando a Terra esqueceu xirar* (SM, 2002)<sup>53</sup>, *Derradeira carta ós Reis Magos* (Edicións Xerais de Galicia, 2002)<sup>54</sup> e *Desventuras dun lobo namorado* (Editorial Galaxia, 2002)<sup>55</sup>. A primeira delas, ilustrada por Óscar Villán (Ourense, 1972), foi incluída na Lista de honra de CLIJ de 2003. O libro presenta a precaria situación dos seres humanos despois de que a Terra deixase de xirar. Nunha parte do mundo é sempre de día e na outra sempre de noite coas súas terribles consecuencias. Os gobernos das nacións convocan concursos para intentar resolver a situación. A protagonista é unha nena chamada Luceiro, ela coñece a solución, pero ninguén a escoita ata que pasan os anos e se converte nunha velliña. En *Derradeira carta ós Reis Magos*,

---

<sup>48</sup> No volume conmemorativo do número 100 da colección Merlín. Foi reeditado en 2010 pola mesma editorial.

<sup>49</sup> Foi traducido ao catalán e castelán.

<sup>50</sup> Traducido ao catalán, braille e castelán.

<sup>51</sup> Foi traducido ao catalán, portugués, braille e castelán.

<sup>52</sup> Traducido ao catalán e castelán.

<sup>53</sup> Unha primeira versión desta historia foi publicada na obra colectiva *Retrincos de historias* (1993), co título “Cando a terra perdeu a memoria” (Roig Rechou, 2008, pp. 155-156). Foi traducida ao coreano, braille e castelán.

<sup>54</sup> Foi traducido ao castelán.

<sup>55</sup> Traducido ao castelán.

con ilustracións de Hoa-binh Melgar (A Habana, 1966), Casalderrey achégase aos comportamentos habituais da nenez. O relato está protagonizado por Paulo, un cativo que desexa con todas as súas forzas que os Reis Magos lle traian un Scalextric. Pese a converterse “no neno máis bo do Universo” para acadar o seu obxectivo, é dicir, comer ben, axudar na casa e non dicir mentiras, non recibe o agasallo esperado. Daquela decide escribirlles por última vez aos Reis Magos para desafogar todo o seu desacougo e rabia. A terceira obra publicada no ano 2002 é *Desventuras dun lobo namorado*, con ilustracións de Manuel Uhía. A narración, con tinturas da transmisión oral, baséase en varios contos populares. A historia está protagonizada por un lobo novo que decide percorrer mundo para amosar a súa valentía e conseguir un agasallo para a loba da que está namorado. No seu camiño aparece un astuto raposo que se aproveita da súa inocencia e que consegue enganalo en diversas ocasións.

Un ano despois, a escritora publica *¡Un can no piso!* (Editorial Galaxia/Editores Asociados, 2003)<sup>56</sup>, ilustrado por Mikel Valverde (Vitoria-Gasteiz, 1966). Trátase dun conto protagonizado por Inma, unha nena que atopa un can abandonado no parque co que comparte a merenda. A negativa inicial dos pais para que o can quede na casa, muda en aceptación ante a melloría que amosa o avó na súa compañía.

O misterio é o elemento central das obras *Lúas de nácara* (Edicións Xerais de Galicia, 2003) e *Un misterio na mochila de Alba* (Planeta&Oxford, 2005)<sup>57</sup>. A primeira delas, destinada para o público xuvenil, é un volume composto por relatos de intriga e misterio centrados na vida cotiá, pero coa presenza de elementos sobrenaturais. Contén un total de cinco contos: “Lúas de nácara”, “Cita nos xardíns do sur”, “Refachos de néboa”, “Residencial cero” e “Un xeadado para toda a vida”. Como sinala Roig Rechou (2008, p. 156), amosan unha simbiose entre o mundo real e o fantástico, onde se insiren sentimentos coma o amor, o medo ou a soidade. A segunda obra, ideada para o lectorado infantil e ilustrada por Xosé Cobas, está protagonizada por Alba, unha nena misteriosa que vive soa nunha casa abandonada e que non vai a ningures sen a súa mochila branca. O seu modo de vida e a ledicia que desprende, esperta a curiosidade e a admiración da xente da aldea. No verán, Marcial, Antón e Lucía van pasar un mes cos seus avós e deseguido senten curiosidade por Alba e o contido da mochila. Intentan conseguir a bolsa

---

<sup>56</sup> Reeditado no ano 2010 pola Editorial Galaxia, na colección Os Duros, con ilustracións de Kristina Sabaite (Lituania, 1979). Foi traducido ao catalán, castelán, éuscaro, asturiano e aragonés.

<sup>57</sup> Foi traducida ao castelán e italiano.

sen resultado, optando, en último lugar, por arrebatarlle e descubrir a maxia que agocha no seu interior.

Casalderrey incide novamente na cómplice relación que as persoas maiores establecen cos máis novos en varias obras da década: *Eu son eu* (Edicións Xerais de Galicia, 2004)<sup>58</sup>, *O meu avó é unha gata* (Edicións Xerais de Galicia, 2005)<sup>59</sup> e *¿Quen me quere adoptar?* (Edicións Xerais de Galicia, 2005)<sup>60</sup>. Como sinala Ferreira (2019, p. 62), a autora “incide no protagonismo dos avós e na interrelación coa nenez, facendo verdadeiras homenaxes aos maiores que se configuran como símbolos de sabedoría e experiencia”. *Eu son eu* é un relato emotivo, ilustrado por Josep Vicó (Quart de Poblet, Valencia, 1968), no que unha nena observa coa inxenuidade propia da idade como súa bisavoa ten comportamentos estraños e disparatados como consecuencia do alzhéimer. A escritora amosa a incomprensión e a soidade das persoas maiores que sofren esta enfermidade, aderezada pola tenrura da bisneta, de quen nunca se esquece e dá orixe á frase que se repite ao longo da obra: “¡Ah, es ti!”. Incluído na Lista de honra de CLIJ 2007, *O meu avó é unha gata*, ilustrado por Marina Seoane (Madrid, 1957), é un breve conto protagonizado por Marciana e o seu avó Siro. A nena vai pasar o día do seu aniversario á casa do avó, cando chega atópao miañando e facendo buracos na parede. Primeiro pensa que se volveu tolo, logo intúe que se trata dun xogo para celebrar o seu aniversario e finalmente descobre que hai un gatiño extraviado entre as paredes. Por último, ilustrado por M<sup>a</sup> Fe Quesada (Zamora, 1957), *¿Quen me quere adoptar?*, narra a historia de Manuel, un mestre xubilado que vive co seu gato. Como non sabe que facer co seu tempo, decide buscar unha familia con nenos que o queira adoptar. Deste xeito, Casalderrey establece unha semellanza entre a infancia e a vellez, dúas etapas da vida caracterizadas pola necesidade de amparo e protección. Esta obra foi incluída na selección dos “The White Ravens 2006” da Internationale Jugend Bibliothek de München e na Lista de honra de CLIJ 2007.

No ano 2006 saen do prelo tres obras. En primeiro lugar, *Isha, nacida do corazón* (Edebé-Rodeira)<sup>61</sup>, ilustrada por Manuel Uhía, incluída na Lista de honra de CLIJ 2007, céntrase na historia de Isha, unha nena india adoptada por unha parella galega. Como sinala Roig Rechou (2008, p. 159) “é unha novela da vida cotiá, un relato dos novos tipos

---

<sup>58</sup> Traducida ao valenciano, éuscaro, castelán, bilingüe inglés-valenciano e bilingüe inglés-castelán.

<sup>59</sup> Foi traducida ao catalán, castelán, valenciano e éuscaro.

<sup>60</sup> Foi traducida ao castelán, coreano e castelán edición colombiana.

<sup>61</sup> Traducida ao catalán, castelán, braille e castelán edición mexicana.



de familias que xorden, fundamentalmente, entre finais do século XX e este século”. Seu pai decide contarlle, unha vez máis, a marabillosa historia da súa vida para conseguir que supere as inseguridades xurdidas por mor dos comentarios dunha compañeira de clase. En segundo lugar, ilustrado tamén por Manuel Uhía, atopamos o conto intitulado *¡¡¡Lume!!!* (Edebé-Rodeira)<sup>62</sup>. Este relato está protagonizado por Andrés, un neno que non sabe que quere ser de maior, por iso proba a ser peiteador, bombeiro e camareiro. Todos os seus bos intentos acaban parecendo unha trasnada e enfadando a seus pais. Finalmente perdoan as súas falcatuadas, feitas sempre coa intención máis doce. A última das obras publicadas no ano 2006 é *Un día de caca e vaca* (Baía Edicións)<sup>63</sup>, conto infantil ilustrado por Marina Seoane e protagonizado por Alexandra. A nena narra a súa vida cotiá a carón de Cruz, súa nai, dedicada á carpintaría; e Andrea, seu pai, violinista que deixa temporalmente o seu traballo para encargarse do coidado da cativa. Como sinala Neira (2015, p. 354) nesta obra “a ruptura dos roles pode observarse mesmo na escolla dos nomes dos protagonistas”.

Algunhas das problemáticas da sociedade do século XXI como a inmigración, a obesidade, o acoso escolar e a violencia de xénero tamén están presentes na produción de Caslderrey. Na novela *A lagoa das nenas mudas* (Edicións Xerais de Galicia, 2007)<sup>64</sup>, con ilustracións de Patricia Castelao (Santiago de Compostela, 1974), que recibiu o Premio Frei Martín Sarmiento 2009 e foi incluída na Lista de honra de CLIJ 2007, nárrese a historia de Amina, unha nena nixeriana que acaba de emigrar a Galicia coa súa nai, descubrindo paisaxes diferentes, unha lingua estraña... No novo colexio coñece a Ío, unha nena bastante calada e introvertida que de seguido se converte na súa amiga. Ambas as dúas comparten experiencias que as atormentan, fortalecendo a súa amizade. A novela vai alternando o día a día de Aminia coas cartas que lle escribe a seu curmán Edu. En *Gordíño recheo* (SM, 2007)<sup>65</sup>, con ilustracións de Xan López Domínguez, cóntase a historia de Zoel, un cativo que, tras a morte de súa nai, empeza a ter problemas de colesterol e hipertensión debido á mala alimentación. O pai, por recomendación do tío, médico endócrino, decide mandalo a un campamento de verán para que faga algo de deporte. Alí, o neno sofre un accidente que o leva a pasar uns días no hospital cunha

---

<sup>62</sup> Foi traducido ao catalán, castelán e chinés.

<sup>63</sup> Traducida ao catalán, castelán, valenciano e eúscaro.

<sup>64</sup> Foi traducida ao castelán, valenciano e bilingüe castelán-inglés.

<sup>65</sup> Foi traducida ao castelán e castelán edición mexicana.

costela rota e ambos os pés escaiolados. Zoel narra a aventura vivida mesturando as súas experiencias reais, a modo de diario, coa lectura dun libro que lle regala seu tío.

Casalderrey ficcionaliza as problemáticas escolares na novela *A Pomba e o Degolado* (Edicións Xerais de Galicia, 2007)<sup>66</sup>, incluída na Lista de honra de CCEI 2009. A obra xira arredor das consecuencias do acoso, as dificultades das familias desestruturadas e os problemas de drogadicción. O seu protagonista é André, un mozo de dezaseis anos vítima de maltrato escolar, testemuña da ruptura do matrimonio dos proxenitores e da posterior achega do pai ás drogas. André atopa un refuxio no seu amor polos paxaros, na relación con seu avó e nas conversas con Pomba a través de Internet, baixo o nick Degolado.

Os malos tratos son o eixo das narracións *Xela volveuse vampira!!* (Baía Edicións, 2007)<sup>67</sup> e *Ola, estúpido monstro peludo!* (Editorial Galaxia, 2007)<sup>68</sup>. A primeira, ilustrada por Noemí López, amosa a preocupación dun grupo de nenos e nenas pola súa mestra, cando esta comeza a comportarse dun xeito estraño, case como unha “vampira”. O protagonista, Breixo, descobre o terrible misterio e coa axuda da súa marabillosa amiga Rute, consegue salvar a mestra dunha vida de maltrato e humillación. Esta obra foi finalista dos Premios Edición Galicia 2007. Na segunda, ilustrada por Irene Fra (Mataró, Barcelona, 1971), nárrese un soño do neno protagonista, Muriel, no que seu pai se transforma nun monstro que maltrata a súa nai. Mentres el permanece no ventre materno, e debido ás continuas humillacións, observa como súa nai vai perdendo a vida.

O respecto ante a diferenza é o tema central de *Apertas de vainilla* (Editorial Galaxia, 2007)<sup>69</sup>, ilustrado por Manuel Uhía e incluído na Lista de honra de CCEI 2008. O conto está protagonizado por dous amigos, Roi e Magali, que deben separarse cando ela vai vivir a outra cidade. Para intentar que a distancia non sexa tan dolorosa, Magali inventa un xogo fantástico que consiste en comunicarse a través das nubes. Casalderrey amosa a superación das diferenzas cun personaxe cheo de vida e ledicia, que renomea as cores, dando pequenas pistas que finalmente descubren a cegueira do neno.

A consideración pola natureza e os animais ponse de manifesto en *Un cabalo de lume* (Baía Edicións, 2007)<sup>70</sup>, ilustrado por Valentí Gubianas (Navàs, Barcelona, 1969). Paco, un vello mestre de escola, vese na obriga de abandonar o seu fogar a causa do perigo que supón o incendio que invade todo o país de Liciaga, anagrama de Galicia. Xa na casa

---

<sup>66</sup> Traducida ao castelán, valenciano e inglés.

<sup>67</sup> Foi traducida ao castelán.

<sup>68</sup> Traducida ao valenciano e castelán.

<sup>69</sup> Foi traducida castelán e castelán edición mexicana.

<sup>70</sup> Traducido ao catalán, castelán, valenciano e eúscaro.



dunha das netas, observa o fume negro e pensa nos animais, nas casas e nas árbores pasto do lume. Alí, con historias de esperanza, intenta calmar a angustia do seu bisneto, de catro anos de idade.

A tensión narrativa e o suspense son a base das novelas *O misterio da Casa do Pombal* (SM, 2008)<sup>71</sup> e *Pesadelo no tren Chocolate* (Editorial Galaxia, 2009)<sup>72</sup>. A primeira, con ilustracións de Manuel Uhía, comeza presentando unha enigmática casa e o profundo medo e desconcerto que produce nos veciños da vila mariñeira de Vilacova. Un día chega á propiedade un grupo peculiar composto por unha muller maior, un neno, unha nena, un can, unha gata e catro papagaios. A familia, que comparte canto ten e só pensa en axudar aos demais, descobre unha peculiar mancha amarela que aparece continuamente no chan da cociña e que agocha un marabilloso tesouro. A segunda delas, *Pesadelo no tren Chocolate*, conta coas ilustracións de Patricia Castelao. Narra a aventura de Iria e Lino, dous irmáns xemelgos que viaxan por primeira vez sós. Lévaos á estación o seu avó Manuel, quen xa agoira unha viaxe estraña no tren chocolate que vai dende León ata Vigo. Os cativos comparten vagón cun peculiar ancián acompañado dun can e dunha pega. Alí, entre pesadelos, medos e incertezas, serán testemuñas dun roubo insólito sen poder pedir axuda. A persoa que comete o delito, con habilidades camaleónicas, consegue enganar ás autoridades e librarse de toda sospeita.

Casalderrey publica no ano 2009 outras dúas obras que se achegan aos comportamentos comúns da nenez: *Papá é meu!* (Editorial Galaxia) e *Fiz, o coleccionista de MEDOS* (OQO Editora)<sup>73</sup>. A rivalidade entre irmáns é a base da primeira delas. Ilustrada por Irene Fra, narra o primeiro día de praia de dous irmáns, Adela e Paulo, que compiten constantemente e non son quen de compartir absolutamente nada, nin sequera o propio pai. Os medos infantís son tratados no álbum ilustrado por Teresa Lima (Lisboa, 1962), *Fiz, o coleccionista de MEDOS*, protagonizado por un neno extremadamente medorento. A solución para superar todos os seus temores chega da man da avoa, quen lle recomenda coleccionalos e gardalos todos nun enorme baúl de madeira. Alí, agocha todos os seus medos e tamén os dos seus amigos que, pouco a pouco, van minguando ata case desaparecer. O álbum foi incluído na Lista de honra de CLIJ 2011.

A produción literaria de Casalderrey na primeira década do século XXI fécchase coa publicación do conto, ilustrado por Manuel Uhía, *¿E ti que farías por min?* (Edicións

---

<sup>71</sup> Foi traducida ao castelán.

<sup>72</sup> Traducida ao catalán e castelán.

<sup>73</sup> Traducido ao castelán, éuscaro, francés, italiano, portugués e inglés.

Xerais de Galicia, 2010). O relato está protagonizado por dous cans que viven na rúa, Malta e Marqués. Ambos os dous teñen moita fame e levan días sen comer. Mentres Malta rebusca no vertedoiro, Marqués, que non se atreve a meterse no lixo, faille promesas ilusas e fermosas. Finalmente, Malta atopa un zanco de polo que comparte co seu compañeiro. O conto amosa o valor da amizade e da vontade de compartir o que se ten, aínda que sexa pouco.

### 2.1.3. Segunda década do século XXI: 2011-2020

Casalderrey principia esta nova década con dúas obras *O neno can* (Editorial Galaxia, 2012)<sup>74</sup> e *O misterio do Faro Vello* (Edicións Xerais de Galicia, 2012)<sup>75</sup>. A primeira delas é un libro de relatos arredor dos dereitos da infancia, en coautoría con Francisco Castro e con ilustracións de Patricia Castelao. Contén un total de cinco contos: “O neno can”, “O voo da aguia”, “Perla negra”, “A voda de Leila” e “Unha tarde de baile única”. Neles, os seus protagonistas, Aakesh, Nadim, Altair, Leila e Carlos, amosan a vulnerabilidade dos dereitos básicos no mundo, a fame, o traballo infantil, a explotación sexual e a discriminación. Foi incluído na lista Outstanding books for young people with disabilities 2013 e recibiu o Premio Frei Martín Sarmiento 2014. A segunda obra, *O misterio do Faro Vello*, ilustrada por Manuel Uhía, é unha novela que xira arredor dunhas misteriosas burbullas de luz que aparecen sobre o faro vello e o interese dun grupo de cativos en descubrir a súa procedencia. A historia céntrase nunha das rapazas, Lorena, e na súa percepción do mundo despois da descuberta da morte do pai nun accidente de coche e de que o seu mellor amigo quede cego por ir en bicicleta sen casco. Deste modo, a escritora engade elementos didácticos, fundamentalmente relacionados coa seguridade viaria e coa adaptabilidade das cidades ás necesidades especiais que poidan ter as persoas con discapacidade.

Casalderrey denuncia a situación marxinal dos animais que viven na rúa e o comportamento desalmado dos seres humanos na obra *Cuca e o abrigo marrón* (Edebé-Rodeira, 2014)<sup>76</sup>, con ilustracións de Patricia Castelao. Emotiva historia protagonizada por Cuca, unha cadela que vive na rúa e sobrevive grazas aos desperdicios que atopa no

---

<sup>74</sup> Foi traducida ao castelán e serbio.

<sup>75</sup> Publicado orixinalmente polo Concello de Pontevedra no ano 2009 baixo o título *1 pulga, 5 amigos e 1 tándem*, sobre a educación viaria e “con fins máis formativos ca literarios” (Neira, 2015, p. 355).

<sup>76</sup> Traducida ao castelán, chinés e castelán edición arxentina.

lixo. Pouco despois de parir, consciente da precaria situación na que vive, decide desaparecer para que todos os seus cadelíños sexan adoptados polos veciños. Desprezada e humillada, atopa acougo ao carón dun vagabundo que lle ofrece o agarimo que nunca antes recibira.

Nese mesmo ano, aproxímase aos horrores da Guerra Civil coa novela *Historia da bicicleta dun home lagarto* (Edicións Xerais de Galicia, 2014)<sup>77</sup>, ilustrada por Laura Súa Campo (Santander, 1978). A obra está protagonizada por Mundo, un neno de once anos de idade dunha vila da Serra de Albarracín. A vida do cativo cambia por completo a raíz da chegada do teléfono, coa posterior crecente amizade co celador de telefonía, Camilo; e despois das misteriosas desaparicións (paseos), entre elas a de seu pai, que non é de comprender e das que ninguén fala.

Coa intención de achegar o labor realizado polo Parlamento de Galicia aos máis pequenos, publica *Icía quere cambiar o mundo* (Parlamento de Galicia, 2015), ilustrada por Carme Pernas Bermúdez (Vilalba, 1976). A súa protagonista é Icía, unha nena de nove anos que é testemuña de vertedoiros sen control, incendios e cazadores furtivos que ameazan a vida en Penaval. Despois dunha visita escolar ao Parlamento de Galicia, Icía, coa axuda do seu irmán Fiz, decide intentar protexer o medio natural da contorna coa proposta dunha nova lei.

Un ano máis tarde sae do prelo *O segredo de Zoe* (Tambre, 2016), relato ilustrado por Marina Seoane e protagonizado por Zoe. O pai da nena é mariñeiro de altura e pasa moitos meses lonxe da casa. Como perdeu o seu nacemento e os seus primeiros pasos, Zoe decide gardar coma un segredo o primeiro dente que lle cae en vez de darllo ao Rato Pérez. Cando seu pai chega a casa, a nena ofrécelle o seu tesouro.

Posteriormente, en coautoría con Ramón Besora, aparece o álbum *O coelliño que quería un pastel* (Edebé-Rodeira, 2017), ilustrado por Zuzanna Celej (Polonia, 1982). Trátase dun conto rimado escrito en catalán e galego que representa a vida no bosque e o compañeirismo de todos os animais que se axudan para acadar un obxectivo común: cociñar un delicioso pastel.

Casalderrey retoma a temática do respecto e amor polos animais no álbum *A furgoneta branca* (Edicións Xerais de Galicia, 2019), ilustrado por Lucía Cobo (Lugo, 1982). O seu protagonista é Pedro, un neno que observa, día tras día, a mesma cantilena: a alimentación do cabalo que vive diante da súa casa. Porén, un día o dono do poldro

---

<sup>77</sup> Foi traducida ao catalán e castelán.

deixa de aparecer. Amósase a preocupación do cativo e o desacougo ante o futuro do animal.

Por último, recentemente, publica o libro disco *Lingua guapa*<sup>78</sup> (Editorial Galaxia, 2020) a carón de Néstor Blanco (música) e Lucía Cobo (ilustración). Contén un total de catorce composicións reivindicativas, aventureiras e máxicas inspiradas por “poetas da Terra de todos os tempos” arredor de temáticas moi variadas, onde todo xira arredor das palabras.

Como acabamos de relatar, a obra de Fina Casalderrey estivo acompañada, sobre todo aquela dirixida ao lectorado máis novo, por ilustradores e ilustradoras que apoiaron, complementaron e mesmo construíron un relato paralelo mediante a creación de imaxes, amosando unha poética sempre acorde e dialogante coa da escritora. Falamos dun total de vinte e oito artistas, con todo, aproximadamente tres cuartas partes só participaron nunha produción literaria de Casalderrey: Xosé Chavete, Zuzanna Celej, Enjamio, Lino Fernández, Norberto Fernández Serrano, Luís González, Valentí Gubianas, Teresa Lima, Hoa-binh Melgar, Teresa Novoa, Carme Pernas, Teo Puebla, M<sup>a</sup> Fe Quesada, Victor Rivas, Marta Rivera Ferner, Kristina Sabaite, Laura Súa Campo, Mikel Valverde e Óscar Villán. Á súa vez, cómpre salientar o labor de creadores e creadoras, na súa maioría de orixe galega, que colaboraron en varios proxectos de Fina Casalderrey. Das cincuenta e oito obras publicadas, trece foron ilustradas por Manuel Uhía<sup>79</sup>, seis por Xan López

---

<sup>78</sup> Ata a súa resolución, é finalista do Premio Martín Codax da Música, no apartado de música infantil.

<sup>79</sup> Pintor, escritor, ilustrador e deseñador gráfico galego de ampla traxectoria, laureado con diversos galardóns entre os que podemos destacar a Mención Especial no Salón de Avignon (1983) e o Premio Rañolas de Ilustración (1997). Como se indica nas últimas páxinas de *Ás de mosca para Anxo*, é un dos ilustradores de libros infantís máis coñecidos en Galicia.

Domínguez<sup>80</sup>, catro por Patricia Castelao<sup>81</sup>, tres por Marina Seoane<sup>82</sup> e dúas por Noemí López<sup>83</sup>, Xosé Cobas<sup>84</sup>, Irene Fra<sup>85</sup> e Lucía Cobo<sup>86</sup>.

Como se reflectirá con detalle nos apartados intitulados “Achega visual”, dentro de cada categoría, algunhas das imaxes das obras que conforman o corpus permiten un complemento visual da análise da linguaxe figurada realizada sobre a ira, o medo, a tristeza, a morte e a tolemia. Deste xeito, o estudo complementario de texto e imaxe encaixa na proposta da transversalidade educativa. Franco-Vázquez (2015, p. 30) defende a necesidade dunha formación con proxectos que aborden análises de imaxes para beneficiar a educación integral “de los niños como ciudadanos sensibles y responsables” xa que, o alumnado mellor formado na interpretación de imaxes será máis libre “a la hora de elegir”.



---

<sup>80</sup> Escritor, deseñador e ilustrador galego, fundamentalmente no marco da literatura infantil, que participou en máis de trescentos libros. Recibiu o Premio Rañolas de Ilustración (1996) e o Premio Frei Martín Sarmiento (2017), entre outros.

<sup>81</sup> Ilustradora galega, membro de Baobab Estudio. Participou en diversos proxectos de animación con Dygra Films, Filmax Animation e Ilion Animation Studios. As súas composicións teñen moitos detalles e están centradas nas figuras dos protagonistas (Ferreira, Franco-Vázquez e Neira, 2018, p. 94).

<sup>82</sup> Ilustradora, profesora, escritora e artesá madrileña. Colaborou en proxectos publicitarios, estudos de deseño e organismos oficiais.

<sup>83</sup> Ilustradora asturiana asentada en Lugo dende a infancia. Traballou fundamentalmente o cartelismo e o debuxo de animación (Limaía Producións).

<sup>84</sup> A súa traxectoria profesional está vencellada á pintura e ao deseño gráfico. Este ilustrador galego foi seleccionado en diversas ocasións para representar a España na Bienal Internacional de Bratislava.

<sup>85</sup> Ilustradora ferrolá nada en Mataró. Foi seleccionada para a exposición “Ilustrísimos” da Feira Internacional do Libro Infantil de Boloña (2005). As súas composicións “son moi dinámicas, con estruturas oblicuas, puntos de fuga e visións cenitais” (Ferreira, Franco-Vázquez e Neira, 2018, p. 93).

<sup>86</sup> Ilustradora galega focalizada nas artes plásticas e o deseño. Colabora en revistas, editoriais e páxinas web.

### 3. CORPUS

Este capítulo céntrase na elaboración do corpus<sup>87</sup> co que se vai traballar e a metodoloxía que se emprega tanto para a súa creación coma para o seu posterior estudo motivacional. Deste xeito, mostraremos os criterios de selección para a recompilación das unidades extraídas das obras literarias e as pautas de presentación das expresións. Estes dous apartados van acompañados dun terceiro dedicado á metodoloxía empregada na análise das unidades figuradas escollidas.

#### 3.1. CRITERIOS DE SELECCIÓN DO CORPUS

Para a confección do corpus realizamos un baleirado total das obras de Literatura Infantil e Xuvenil de Fina Casalderrey, é dicir, fixemos unha lectura completa dese conxunto de creacións e recollemos exhaustivamente todas as expresións figuradas que podían encaixar dun xeito ou doutro no marco dos caixóns establecidos para as emocións (medo, ira e tristura) ou para os estados complexos (morte e enfermidade). Deste modo, todas as expresións teñen como referente o medo, a ira, a tristeza, a morte e a tolemia, mediante unha alusión que pode ser implícita ou explícita, permitindo extraer ideas sobre a visión que teñen os galegos e galegas de cada un deles.

De acordo co obxectivo de coñecer e analizar as unidades lingüísticas figuradas atopadas nas obras de Literatura Infantil e Xuvenil galega asinadas por Fina Casalderrey, o corpus está constituído por expresións que cumpran simultaneamente as seguintes características:

---

<sup>87</sup> Conxunto de textos escritos ou transcritos dende a oralidade que pode servir de base para a análise e a descrición lingüística (Kennedy, 1998, p. 1).

- Unidades almacenadas no lexicón mental dos galegofalantes. Deste xeito, quedan fóra do corpus figuras novas ou orixinais, non lexicalizadas<sup>88</sup>. Para garantir a lexicalización, confórmase o corpus con expresións que aparecen nos dicionarios<sup>89</sup>.
- Unidades figuradas. O corpus recolle expresións figuradas, é dicir, metáforas, metonimias, hipérboles, comparacións fixas ou outras figuras. Enténdese por expresións figuradas aquelas que posúen ou posuíron dobre significado, é dicir, un literal e un figurado construído a partir daquel. Rexístranse tanto as expresións nas que os falantes poden establecer un vínculo entre os dous sentidos como aquelas que orixinalmente foron figuradas, pero que actualmente xa non se perciben deste modo pola perda do sentido inicial (por exemplo, as metáforas mortas), de tal xeito que a figuración non se pon de manifesto sen realizar un estudo etimolóxico.
- Unidades que sirvan para a expresión da ira, o medo, a tristura, a morte e a tolemia. Centrémonos nas expresións que designan as persoas con esas características (iradas, medrosas, tristes, mortas e loucas); nas accións propias destas; e nas expresións que verbalizan unha mudanza, un cambio de estado (da calma á ira, ó medo e á tristura; da vida á morte; do paso da cordura á loucura...). Non incluímos na nosa análise as calidades en si mesmas (ira, medo, tristura, morte e tolemia).

As unidades léxicas que se inclúen no corpus son diversas dende o punto de vista da forma. Poden ter carácter monoverbal, é dicir, estar constituídas por unha soa palabra, de diversa categoría gramatical (*trastornado, liquidar...*) ou ser unidades fraseolóxicas, por tanto, entidades pluriverbais constituídas por dúas ou máis palabras (*perder a cabeza, estar baixo terra...*)<sup>90</sup>. Álvarez de la Granja (2003, p. 11) define a unidade fraseolóxica como toda combinación de dúas ou máis palabras que presenta fixación dos seus compoñentes, que non segue un proceso de formación regular e produtivo, que posúe unidade conceptual e/ou funcional, que se emprega para crear textos e se vincula cunha situación dada. Ademais, dentro das unidades fraseolóxicas pluriverbais, distingue entre locucións, elementos oracionais que non constitúen actos de fala por si mesmos senón

<sup>88</sup> As unidades non lexicalizadas que aparecen citadas no noso traballo para complementar a conceptualización da ira, o medo, a tristura, a morte e a tolemia, preséntanse entre comiñas.

<sup>89</sup> Por exemplo, na novela *Sobrevives?* aparece a unidade fraseolóxica relacionada coa loucura “andar mal do disco duro”, que non aparece recollida no corpus por non estar lexicalizada.

<sup>90</sup> Así como acontece coas unidades fraseolóxicas, instrumentos identificados por Álvarez de la Granja (2008, p. 7) como “una fuente muy rica en mecanismos figurativos”, as unidades monoverbais tamén poden expresar e representar a realidade. Deste modo, ambas as dúas constitúen un campo de investigación axeitado para o estudo da linguaxe figurada nunha determinada lingua.



que se insiren noutros actos de fala e que se clasifican segundo o funcionamento no discurso; e enunciados fraseolóxicos que constitúen actos de fala de seu, teñen autonomía sintáctica e sentido completo, sen precisar da combinación con outros elementos (Álvarez de la Granja, 2003, pp. 20-24).

A selección das expresións que constitúen o corpus levouse a cabo mediante o baleirado de todas as obras de Literatura Infantil e Xuvenil galega de Fina Casalderrey. Recollemos e analizamos aquelas expresións figuradas que cumprisen as características presentadas con anterioridade.

Dado que unicamente se analizan as expresións lexicalizadas, empregamos volumes de diversa tipoloxía para comprobar se están almacenadas no lexicón mental dos galegofalantes. En primeiro lugar, dicionarios e glosarios fraseolóxicos: *Así falan os galegos. Fraseoloxía da lingua galega. Aplicación didáctica* (López Taboada e Soto Arias 1995) (AFOG); *Diccionario fraseolóxico galego* (Martínez Seixo 2000) (DFG); *Diccionario Cumio de expresións e frases feitas: castelán-galego* (Pena 2001) (DCEFF); “Locucións e fórmulas comparativas ou elativas galegas” (Ferro Ruibal 2006) (LFCEG), extraídas do *Tesouro Fraseolóxico Galego*; *Diccionario fraseolóxico Século 21 castelán-galego e de correspondencias galego-castelán* (Feixó Cid 2007) (DFS21); e *Diccionario de fraseoloxía galega* (López Taboada e Soto Arias 2008) (DDFG). En segundo lugar, dicionarios monolingües xerais ou de lingua<sup>91</sup>: *Diccionario da Real Academia Galega* (Real Academia Galega 2012-) (DRAG), *Dicionário electrónico Estraviz* (Estraviz e Durão 2005-) (DEE) e *Gran Dicionario Século 21 da Lingua Galega* (Pena 2005) (GDS21). Por último, tamén decidimos engadir o *Diccionario Xerais castelán-galego de usos, frases e sinónimos* (Navaza, 1990) (DXCG), por tratarse dunha obra que recolle frases feitas, modismos e construcións do castelán acompañadas de varias equivalencias en galego. Ademais deste completo conxunto de volumes, tamén usamos o *Diccionario de Dicionarios da Lingua Galega* (2003) (DdD), recompilación<sup>92</sup> de dicionarios de lingua, vocabularios, dicionarios bilingües, nomenclaturas específicas...

---

<sup>91</sup> De maneira puntual, como apoio, tamén se empregaron dicionarios de sinónimos: *Diccionario de sinónimos da lingua galega* (Noia Campos, Gómez Clemente e Benavente Jareño, 1997) e *Diccionario Xerais de sinónimos e antónimos* (Castro Macía, 2007).

<sup>92</sup> Listaxe de obras que inclúe (segundo o nome dos autores e por orde cronolóxica): Sarmiento (varias obras que van aproximadamente dende o 1732 ata o 1770), Sobreira (varias obras que van aproximadamente dende o 1792 ata o 1797), Payzal (1800c), Dialecto de Galicia (1833C), Vozes gallegas (1845c), Reguera (1840-1858), Rodríguez (1854c), Aguirre (1858), Rodríguez (1863), Pintos (1865c), Aguirre (1858c), Cuveiro (1876), Valladares (1884), Valladares (1896-1902), Porto (1900c), Leiras (1906), RAG (1913-1928), Filgueira (1926), Carré (1928-1931), Acevedo (1932), Carré (1933), Otero (varias obras que van aproximadamente dende o 1949 ata o 1976), Ibáñez (1950), Carré (1951), Pereda (1953), E. Rodríguez (1958-1961), Otero et alii (1961), Franco (1972), Rivas (varias obras que van aproximadamente dende o



Buscamos, unha a unha, todas as expresións de carácter figurado relacionadas coa ira, o medo, a tristura, a morte e a tolemia, atopadas nas obras de Literatura Infantil e Xuvenil galega asinadas por Fina Casalderrey, desbotando as que non aparecían nos dicionarios ou glosarios anteriormente citados. Nalgúns casos a procura tivo que facerse mediante o emprego de sinónimos, variantes ou palabras en castelán.

Como sinala Kövecses (1991, p. 30) na súa clasificación e análise das metáforas conceptuais arredor da felicidade “in order to be able to arrive at the metaphors, metonymies, and inherent concepts, and, eventually, the prototypical cognitive models, one needs to study the conventionalized linguistic expressions that are related to a given emotion”. O feito de escoller só unidades lexicalizadas permite deixar fóra do estudo expresións que non son propias do galego e que corresponden a un calco do castelán. Por exemplo, no ámbito da ira, “sacar de quicio”:

- Iso sácame de quicio... (*A máscara de palma*, p. 74)

Non obstante, vímonos na obriga de modificar levemente, sen perder o significado, certas unidades para poder incluílas na nosa análise. Por exemplo, nun fragmento literario recóllese a expresión *lanzar lume*, porén nos dicionarios aparece co verbo *botar*. Nestes casos, decidimos incorporar as unidades ao corpus porque consideramos que é a mesma imaxe conceptual, pese ao cambio verbal.

### 3.2. CRITERIOS DE PRESENTACIÓN DAS EXPRESIÓNS DO CORPUS

Para poder traballar coas expresións recollidas no corpus, establecemos un lema que agrupa variantes que teñen o mesmo significado. O lema ofrecido non ten por que corresponder exactamente co recollido nas diversas obras de consulta. Por exemplo, nos dicionarios aparecen as unidades *poñerse feito/coma un can da rabia* e *estar feito un can*, porén, o lema que colocamos neste caso corresponde co obtido nas obras literarias *converter(se) nun can rabioso*. Deste xeito, prímase a forma das unidades que se atopan nas obras literarias. É preciso destacar que a sistematicidade e a regularidade son características que deben presidir a presentación das unidades do corpus e por tal motivo:

---

1978 ata o 2001), Carré (1979), Panisse (1983), C. García (1985), Losada (1992). Poden verse todos os prólogos no seguinte enlace [http://sli.uvigo.gal/DdD/documentos/ddd\\_prologos.pdf](http://sli.uvigo.gal/DdD/documentos/ddd_prologos.pdf)

- Prescíndense dalgúns elementos frecuentes, pero non necesarios, que se inclúen no lema de diversas obras. É habitual atopar expresións co verbo *ser* e co verbo *estar*, podendo usar as mesmas formas sen necesidade de incluír o verbo. Por exemplo: *estar coma unha alma en pena* - *coma unha alma en pena*.
- Adáptanse as formas ás regras ortográficas e morfolóxicas vixentes, aínda que se indica cal é a recollida orixinalmente grazas aos fragmentos literarios. Por exemplo, a unidade (*estar*) *coma unha caldereta* pasa a (*estar*) *coma unha caldeireta*. Ademais, escríbese a partícula comparativa *coma* no canto de *como* cando sexa posible (*estar como unha cabra* pasa a *estar coma unha cabra*) e prescíndese da segunda forma do artigo.
- Incorpórase entre parénteses o contorno lexicográfico marcador de complemento nas expresións verbais que o requiran. Por exemplo: *afundir(se)*.
- Márcanse entre parénteses os elementos da expresión que son prescindibles, xa que existe a variante con e sen ese compoñente. Por exemplo: *chegar(lle) a (súa) hora*, *lanzar lume (polos ollos)*.
- Nos casos nos que se recollen dúas ou máis variantes formais ou estruturais da mesma unidade, non agrupables mediante o emprego de parénteses, escollemos a de maior frecuencia. Por exemplo, *morrer de medo* e *pegar(lle) a arroutada* aparecen recollidos baixo os lemas (*estar*) *morta*, *-o de medo* e *dar(lle)/pegar(lle) unha arroutada*. Se amosan unha produtividade semellante, prímase as unidades fraseolóxicas.
- Agrúpanse as variantes sinonímicas mediante o emprego de barras. Por exemplo: *dar(lle)/pegar(lle) unha arroutada* e *poñer os pelos encrechados/de punta*. No caso concreto das unidades monoverbais, só se colocan entre barras as variantes sinonímicas que comparten raíz. Por exemplo: *tremar/estremecer/tremelicar/tremar*. A orde de colocación das variantes toma como base o número de exemplos obtidos.

Ademais, non se inclúen entre parénteses os elementos que non sempre forman parte da expresión, pero que resultan necesarios para entender o seu uso. Por exemplo, escríbese *non estar ben da cabeza* e *non rexe* para indicar que se empregan en construción negativa.

### 3.3. METODOLOXÍA DE ANÁLISE DAS EXPRESIÓNS DO CORPUS

Despois de configurar o corpus iniciamos a fase de clasificación tomando como base a motivación das unidades. Segundo afirma Alinei (2002, p. 16) a motivación é unha forma abreviada do significado, como un atallo que normalmente é escollido arbitrariamente entre os trazos que compoñen a definición do significado lexical. A etimoloxía e a motivación están estreitamente relacionadas, xa que en moitas ocasións o significado primitivo da palabra lévanos directamente á motivación da forma. Así, a motivación atópase na correlación experiencial que se establece, por exemplo, nunha metáfora, porén tendo sempre presente o contexto cultural e outros mecanismos de carácter cognitivo.

[motivación] Como su nombre indica, nos remite a la causa por la cual unos componentes literales quedaron asociados a un significado figurativo global. Como en muchas lenguas, los estudios etimológicos están mucho más atrasados en el campo de la fraseología que para el léxico, las motivaciones originales son a menudo desconocidas, discutibles o incluso fantasiosas. Pero el que se desconozcan no significa que no existan; como bien dice Robert Martin, si unas locuciones permanecen oscuras es debido a un conocimiento insuficiente y no a una ausencia efectiva de motivación. (Pamies, 2014, p. 36)

Cando un falante dunha determinada lingua observa as expresións que emprega para denotar a ira, por exemplo, pode interpretar que non existe unha relación sistémica entre as construcións (*subir polas paredes, ter malas pulgas, cabrear(se), botar lume...*). Porén, as unidades non son aleatorias. O estudo do corpus pretende demostrar que existe unha organización conceptual coherente que subxace a todas estas expresións e que, en gran medida, parte dela ten orixe metafórica ou metonímica.

As expresións foron clasificadas en cinco apartados<sup>93</sup>: Ira, Medo, Tristeza, Morte e Tolemia. Esta primeira catalogación proposta ten carácter onomasiolóxico, é dicir, organízanse as unidades segundo os dominios meta. A continuación, dentro de cada unha das cinco categorías, as unidades foron agrupadas en apartados atendendo á existencia de

---

<sup>93</sup> Os apartados nos que se clasifican as expresións non son compartimentos estancos, senón que se relacionan entre si. Algunhas das unidades analizadas poden encaixarse en varios grupos e nese caso realízase unha remisión.

similitudes, seguindo o modelo de dominios fonte, modelos icónicos e arquimetáforas de Iñesta e Pamies (2002). Ademais, creamos unha epígrafe “Outras” para encaixar as unidades que non se adecúan aos compartimentos establecidos mediante os dominios fonte e que tampouco poden establecer unha categoría propia, para o que determinamos un mínimo de dúas unidades.

Logo de presentar a motivación de cada unidade, ofrecemos exemplos do seu uso mediante a transcripción de fragmentos<sup>94</sup> das obras literarias, cun máximo de dous anacos literarios. No caso das expresións de gran produtividade, presentes en máis de dúas obras ou en varias ocasións dentro da mesma, realizamos unha escolla baseada nos intereses da nosa análise. Mediante os fragmentos literarios<sup>95</sup> pódese verificar o uso no contexto ideado pola escritora. Deste xeito, achegarémonos ao modelo cognitivo da ira, o medo, a tristura, a morte e a tolemia mediante o estudo (exame e clasificación) das unidades que conforman o noso corpus. Ademais, acompañamos esta análise cunhas táboas nas que aparecen recollidas todas as unidades xunto coa definición de cada dicionario ou glosario consultado.

A través do estudo das expresións do corpus será posible coñecer parcialmente a visión dos falantes galegos sobre a ira, o medo, a tristura, a morte e a tolemia. Grazas ás expresións figuradas descóbreanse as ideas preconcebidas, os prexuizos, os medos e as crenzas dunha determinada sociedade. Ao examinalas na procura da súa motivación, encóntranse as experiencias concretas que se toman como punto de referencia para falar da ira, do medo, da tristura, da morte e da tolemia, cales son as experiencias que comparamos con estas realidades e emocións ou mesmo que identificamos con elas nas metáforas. Deste xeito, marcamos concretamente a imaxe cultural que temos de cada unha das realidades e emocións obxecto de estudo.

---

<sup>94</sup> En principio, recóllese o texto ata o primeiro punto, con todo, en casos concretos no que o texto enriqueza o sentido da unidade, este pode ser de maior extensión.

<sup>95</sup> Preséntanse cunha sangría de 1,25 para diferencialos das citas a 2,54 (APA).

#### 4. MODELOS COGNITIVOS. EMOCIÓN E ESTADOS COMPLEXOS NA OBRA DE FINA CASALDERREY

A linguaxe figurada é un instrumento necesario para clasificar, observar e entender o funcionamento do mundo. Os seres humanos enfrontámonos, día a día, a estados complexos (morte, enfermidade) e sentimentos que producen unha sensación de descontrol (ira, medo, tristura) que poden resultar demasiado abstractos, difíciles de comprender e procesar. Para favorecer a capacidade de desenvolvemento cognitivo relacionada con todo tipo de aspectos da vida, que implican maior ou menor complexidade, os falantes empregamos outros dominios máis próximos ou concretos para poder interpretar e expresar estas realidades: *(estar) coma unha caldeireta, chegar(lle) a (súa) hora, botar lume polos ollos, tremer coma un xunco...*

##### 4.1. EMOCIÓN

O psicólogo estadounidense Carroll Izard (1977), coñecido polas múltiples achegas á teoría das emocións diferenciais, defende a existencia de dez emocións fundamentais: Interest-excitement, Joy, Surprise, Distress-anguish, Anger, Disgust, Contempt, Fear, Shame e Guilt<sup>96</sup>. Destaca que se denominan emocións fundamentais porque cada unha delas implica un substrato neuronal determinado de xeito innato, unha expresión facial característica ou un patrón expresivo neuromuscular e unha calidade subxectiva ou fenomenolóxica diferente. Unha emoción completa require estas tres facetas, aínda que poden darse mudanzas en canto á duración e á intensidade. Izard (1977, p. 83) engade que, ademais, existen unha serie de órganos e sistemas que se ven involucrados por culpa da emoción como o endócrino, o cardiovascular e o respiratorio. Deste modo, podemos afirmar que as emocións teñen unha base biolóxica, é dicir, van acompañadas dun conxunto de cambios que se producen no corpo humano.

---

<sup>96</sup> Á súa vez, Ekman (1989) sinala que son sete as emocións básicas: ira, alegría, noxo, tristura, sorpresa, medo e desprezo.

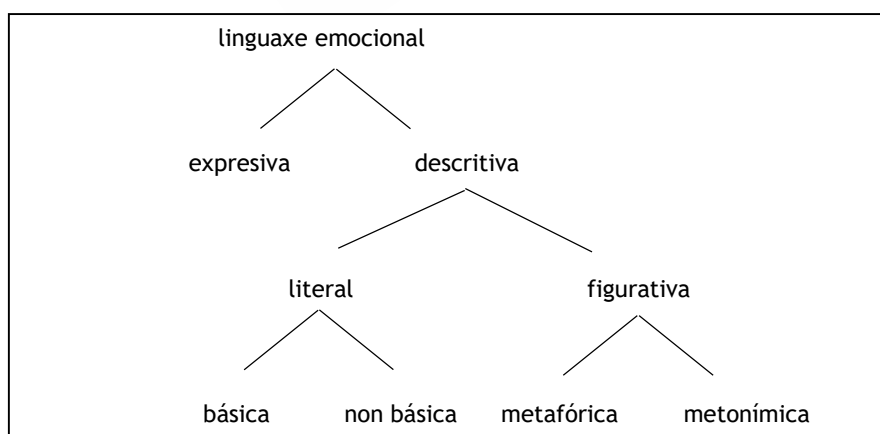
“Emotions do not just occur out of the blue. They occur for a reason” (Reeve, 2009, p. 318). Dende unha perspectiva motivacional, as emocións evolucionaron como reaccións biolóxicas para cumprir propósitos relacionados coa supervivencia e adaptación das persoas ao medio. Deste xeito, cada unha delas pode conectarse coas principais tarefas da vida, mantendo dúas funcións primordiais, a de afrontamento e a social:

**Táboa 3. Perspectiva funcional da conduta emocional<sup>97</sup>**

Emoción	Estímulo	Funcionalidade
Ira	Interferencia coa busca de obxectivos	Superar barreiras e restricións
Medo	Ameaza ou perigo	Protexer, evitar
Alegría	Logro do obxectivo	Calmar, xogar
Tristeza	Separación ou perda	Reverter a separación ou perda
Sorpresa	Aparición dun elemento repentino	Alertar, orientar

Cando describimos as emocións nun determinado idioma, podemos empregar varios tipos de linguaxe. Como xa se indicou no marco conceptual, nós centrarémonos especificamente na linguaxe figurada.

**Figura 11. Resumo dos tipos de linguaxe emocional (Kövecses, 2000)**



<sup>97</sup> Elaborada segundo Plutchik (1980, p. 289) e Reeve (2009, p. 318).

Kövecses (2000, p. 5) sinala que, pese a que as expresións figuradas son máis numerosas, foi o grupo que menos atención recibiu no estudo da linguaxe das emocións, xa que os investigadores as consideraban pouco interesantes e relevantes, só “epiphenomena, fancier ways of saying some things that could be said in literal, simple ways”. Do mesmo modo que Kövecses, desbotamos a hipótese de que unicamente as expresións literais poden transmitir a verdade e que a linguaxe figurada non é quen de representar a realidade emocional.

A base psíquica e biolóxica das emocións favorece a existencia de semellanzas conceptuais entre diversas linguas, sen conexión aparente. Esta é unha das ideas que emerxen da teoría proposta pola lingüista polaca Anna Wierzbicka (1999), quen ofrece un conxunto de principios universais arredor da conceptualización da emoción, tomando como base varios estudos lingüísticos e etnográficos de diferentes linguas e culturas:

1. En todas as linguas hai unha palabra para SENTIR.
2. En todos os idiomas, algúns sentimentos poden describirse como “bos” ou “malos”, mentres que outros non entran en ningunha desas categorías.
3. Todas as linguas teñen interxeccións emotivas para expresar sentimentos.
4. Todos os idiomas teñen termos emocionais.
5. Todas as linguas teñen palabras que se superpoñen en significado coas voces do inglés *angry*, *afraid* e *ashamed*.
6. Todas as linguas teñen palabras que significan chorar e sorrir.
7. En todas as linguas, as persoas poden describir sentimentos a través de referencias a síntomas corporais.
8. En todos os idiomas, os sentimentos de base cognitiva poden describirse mediante imaxes corporais figurativas.
9. En todas as linguas, existen construcións gramaticais alternativas para describir e interpretar os sentimentos.

Seguindo a teoría da existencia de conceptos universais no marco das emocións humanas, Kövecses (2010, p. 200) presenta como exemplo a metáfora FELIZ É ARRIBA, ofrecendo datos da súa existencia en inglés, mandarín e húngaro “belong to different language families, which developed independently for much of their history”. Porén, ao mesmo tempo, a cultura e a lingua de cada pobo determinan a súa conceptualización:

There is no real conflict between the view that human feelings can be "embodied" and have a biological dimension and the view that they are



"socially constructed" and have a cultural dimension. There is also no real conflict between a recognition of cross-cultural differences in the area of "emotions" and a recognition of similarities. (Wierzbicka 1999, p. 63)

Así, as emocións están incorporadas nunha tea cultural, na que se establece o que está permitido mostrar e o que é preciso agochar, o que se debe controlar e o que se pode descontrolar (Vilela, 2002, p. 113), dentro dunhas determinadas regras sociais:

En la expresión de las emociones no sólo es relevante su asociación a determinados órganos corporales o el hecho de que se expresen mediante un tipo de metáforas determinadas (por ejemplo las de contenedor) sino también el hecho de que las emociones en sí, a pesar de lo que tradicionalmente se ha creído, no constituyen realidades objetivamente puras y netamente distinguibles. Los estados anímicos, por tanto, se cortan y plasman de manera más o menos diferente en diferentes lenguas, o lo que es igual, son en buena medida elaboraciones culturales. (Luque, 2001, p. 514)

Entendemos, polo tanto, que a emoción é unha experiencia de múltiples dimensións: "have an extremely complex conceptual structure, which gives rise to wide variety of non trivial inferences" (Lakoff, 1987, p. 380). Kövecses (1990, pp. 184-185) ofrece completo un modelo prototípico cognitivo da emoción en sete fases, tomando como base as metáforas e metonimias empregadas para entender e crear o concepto de emoción:

1. Estado de calma emocional.
2. Aparición dunha causa externa que pode alterar ou non ao suxeito.
3. Manifestación da emoción. O suxeito pode experimentar respostas fisiolóxicas: axitación, aumento da frecuencia cardíaca, cambio de cor de pel, dificultades respiratorias e variación da temperatura corporal. Tamén se amosan reaccións conductuais como o choro ou o comportamento enérxico.
4. Intento de control. O suxeito intenta aplicar unha contraforza, polo que ten que gastar unha gran cantidade de enerxía para tratar de contrarrestar a forza, é dicir, a emoción.
5. Perda de control. O suxeito deixa de resistir a forza. Deste modo, deixa de percibir a realidade, non pode respirar con normalidade e mostra un comportamento axitado e irracional. Obedece a unha forza maior.



6. Acción. O suxeito non ten responsabilidade sobre as accións que realiza.
7. Calma emocional. O suxeito regresa á normalidade.

Cómpre ter en conta que cada caso particular de emoción pode inserirse nunha fase concreta e non teñen por que existir todas as fases en todas as emocións:

It is unlikely, however, that there is a single precise prototypical cognitive model of emotion. To the extent that the metaphors and the metonymies are vague and imprecise, the models resulting from them are also vague, imprecise, and only approximate. (Kövecses, 1990, p. 186)

Seguindo as propostas de Kövecses (1990), Santos e Espinosa (1996) e Geck<sup>98</sup> (2003), podemos sinalar que algunhas metáforas fundamentais, dende unha perspectiva cognitivista, son recorrentes en todas as emocións. Dende o noso punto de vista, consideramos que son básicas para o concepto xeral de emoción humana a metonimia OS EFECTOS FISIOLÓXICOS DUNHA EMOCIÓN REPRESENTAN ESA EMOCIÓN e as metáforas O CORPO É O CONTADOR DAS EMOCIÓNS, A EMOCIÓN É UN INIMIGO, A EMOCIÓN É UN OBXECTO, A EMOCIÓN É PASAXEIRA<sup>99</sup> e A EMOCIÓN NON É ESTÁTICA<sup>100</sup>.

- OS EFECTOS FISIOLÓXICOS DUNHA EMOCIÓN REPRESENTAN ESA EMOCIÓN (Lakoff, 1987, p. 382). Esta metonimia está presente en practicamente todo o modelo conceptual das emocións, é dicir, a conexión entre emocións e efectos fisiolóxicos é a base na que se fundamentan un gran número de metáforas. Non obstante, cómpre ter en conta, como indica Gutiérrez (2010, p. 82), que as metonimias precisan da axuda das metáforas para describir a estrutura conceptual das emocións. Isto débese a que un mesmo efecto fisiolóxico pode responder a motivos diversos, por exemplo, a cor vermella no rostro reflicte a ira, pero tamén a vergoña.
- O CORPO É O CONTADOR DAS EMOCIÓNS. Esta metáfora toma como referente os esquemas de imaxe de CONTADOR, CENTRO/PERIFERIA e CHEO/BALEIRO.

<sup>98</sup> Ofrece un modelo cognitivo idealizado da emoción en xeral, onde se establecen as seguintes premisas: a emoción é unha substancia líquida, a emoción é un opoñente, a emoción é unha forza motriz e a emoción é unha posesión.

<sup>99</sup> Metáfora formulada por nós.

<sup>100</sup> Metáfora formulada por nós.

O homem toma consciência de si como um ser fisicamente delimitado em relação ao resto do mundo, que considera como algo fora de si. E projectamos todos os objectos com um “dentro” e um “fora”: entramos e saímos de espaços, entramos e saímos de uma floresta, de uma banheira, de um país, de um campo de futebol, de uma cidade, etc. (Vilela, 2002, p. 77)

A produtividade desta metáfora denota a importancia da corporeización no noso sistema conceptual. Sería imposible analizar as expresións das emocións sen ter en consideración o corpo, como sinala James (1985, p. 62), unha emoción humana puramente incorpórea é un ente baleiro.

Podemos percibir a presenza desta metáfora, e da súa variante AS EMOCIÓN SÓN FLUÍDOS, en varias obras da produción de Fina Casalderrey, nas seguintes unidades non lexicalizadas<sup>101</sup>: “conter a rabia” (*Prohibido casar, papá!*, p. 13), “non conter a furia” (*¡Asústate, Merche!*, p. 91), “rabia contida” (*A Pomba e o Degolado*, p. 49), “chea, -o de noxo e medo” (*A noite dos coroides*, p. 24), “encher(se) de pesimismo” (*A máscara de palma*, p. 140), “encher(se) de carraxe” (*A máscara de palma*, p. 157), “encher(se) de angustia” (*A máscara de palma*, p. 206), “entrar(lle) o medo” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 111), “entrar(lle) a rabia” (*Ola, estúpido monstro peludo!*, p. 22), “entrar(lle) un arrepío” (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 35), “botar o medo fóra” (*Un misterio na mochila de Alba*, p. 93), “botar fóra a angustia” (*A Pomba e o Degolado*, p. 19), “engulir a carraxe” (*A Pomba e o Degolado*, p. 38), “asolagar(se) de tristura” (*Gordíño recheo*, p. 47), “mergullar(se) na dor” (*Prohibido casar, papá!*, p. 172), “afogada, -o de rabia” (*O misterio do Faro Vello*, p. 67), “inundada, -o pola derrota” (*Chamizo*, p. 30) e “baleirar a rabia” (*Derradeira carta ós Reis Magos*, p. 36).

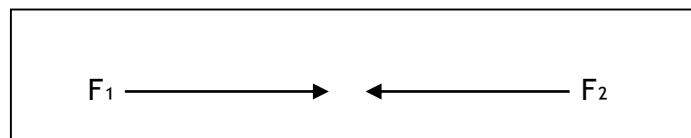
- A EMOCIÓN É UN INIMIGO. Moitas emocións negativas como a ira, o medo e a tristura, son percibidas metaforicamente como adversarios cos que debemos loitar para manter o control. Esta imaxe parte dos esquemas de forza, concretamente CONTRAFORZA. Deste modo, podemos dicir que hai dous vectores enfrontados, cara a cara, que se moven ao longo dunha mesma traxectoria ou dentro do corpo

---

<sup>101</sup> Para evitar a confusión cos títulos das obras literarias, prescínlese da cursiva nas expresións non lexicalizadas, empregando comiñas no seu lugar.

humano (esquema de CONTEDOR). O resultado desta contenda é obrigatoriamente a vitoria ou a derrota.

Figura 12. Esquema de imaxe de CONTRAFORZA (Johnson, 1991)



A continuación presentamos un numeroso grupo de expresións non lexicalizadas que fomos atopando durante o proceso de elaboración do corpus que exemplifican a metáfora A EMOCIÓN É UN INIMIGO: “invadida, -o pola rabia” (*Un misterio na mochila de Alba*, p. 130), “invadida, -o polo desacougo” (*Lúas de nácara*, p. 67), “invadida, -o pola desventura” (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 76), “invadiuna, -o o terror” (*Pesadelo no tren Chocolate*, p. 68), “invadiuna, -o o pánico” (*Lúas de nácara*, p. 105) e “ser presa dun ataque de pánico” (*A Pomba e o Degolado*, p. 111), amosan a emoción coma un inimigo que captura o noso corpo<sup>102</sup>; o mesmo acontece cos verbos *apoderar* e *dominar*: “apoderar(se) de alguén o medo” (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 22), “dominada, -o pola tristeza” (*¡Asústate, Merche!*, p. 22), “apoderar(se) de alguén o desacougo” e “apoderar(se) o temor do seu corpo” (*Prohibido casar, papá!*, p. 150 e 153). Á súa vez, as expresións “vencer o terror” (*A Pomba e o Degolado*, p. 126) e “vencer o medo” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 105) representan o desenlace da loita, onde a persoa finalmente consegue derrotar o inimigo.

- A EMOCIÓN É UN OBXECTO. Dende a primeira infancia, descubrimos e aprendemos que estamos rodeados de obxectos sobre os que podemos exercer control. Esta é a experiencia física que conforma a base da metáfora A EMOCIÓN É UN OBXECTO e da súa variante A EXISTENCIA DE EMOCIÓN É A POSESIÓN DUN OBXECTO (Kövecses, 2000, p. 36). Así, as emocións concíbense como obxectos que se poden posuír e manipular, como se aprecia nas expresións non lexicalizadas: “ter medo” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 33), “ter pánico” (*Prohibido casar, papá!*, p. 162), “apañar desgustos” (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 70), “levar un desgusto” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 27), “apañar un susto” (*Mutacións xenéticas*, p. 26),

<sup>102</sup> “Nervioso, asume que está confuso e o medo volve facerse dono das súas entrañas” (*Mutacións xenéticas*, p. 51)

“levar un susto” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 113), “coller un susto” (*A noite dos coroides*, p. 28), “coller xenreira” (*A Pomba e o Degolado*, p. 137), “coller impresión” (*Filla das ondas*, p. [36]), “arrincar o medo” (*Pesadelo no tren Chocolate*, p. 14), “perder o medo” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 65), “quitar(lle) a pena” (*A Pomba e o Degolado*, p. 116), “quitar(lle) o medo” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 114), “sacar(lle) a aflicción” (*A Pomba e o Degolado*, p. 116).

Iñesta e Pamies (2002, p. 118) indican que as unidades baseadas no modelo de POSESIÓN son tan normais, estendidas e sistemáticas nas linguas románicas, que o seu carácter metafórico pasa desapercibido e tampouco son incluídas nos repertorios fraseolóxicos.

- A EMOCIÓN É PASAXEIRA. En contraposición coas realidades estudadas no apartado dedicado á morte e á tolemia, a emoción concíbese como un estado non permanente. Esta metáfora dá lugar ás seguintes expresións non lexicalizadas: “borrar(lle) a xenreira” (*Unha pantasma branca*, p. 9), “borrar(lle) o medo” (*Unha pantasma branca*, p. 58), “curar a melancolía” (*A Pomba e o Degolado*, p. 153), “curar da tristeza” (*O misterio do Faro Vello*, p. 87), “derreterse(lle) a tristeza” (*O misterio do Faro Vello*, p. 76), “derreterse(lle) o odio” (*A Pomba e o Degolado*, p. 52), “desaparecer(lle) o medo” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 114), “irse(lle) os medos” (*A Pomba e o Degolado*, p. 126), “marchar(lle) o susto” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 49), “pasar(lle) a pena” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 98), “pasar(lle) a rabecha” (*A noite dos coroides*, p. 14), “pasar(lle) o enfado” (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 45) e “pasar(lle) o susto” (*Xela volveuse vampira!!*, p. 47).
- A EMOCIÓN NON É ESTÁTICA. O ser humano percibe as emocións como entes cambiantes que sofren continuas modificacións (aumento e diminución da intensidade). Esta idea reflíctese nas expresións non lexicalizadas: “alimentar a furia” (*A máscara de palma*, p. 36), “aumentar o medo” (*A noite dos coroides*, p. 57), “aumentar o pesar” (*¡Asústate, Merche!*, p. 82), “aumentar o desasosiego” (*A Pomba e o Degolado*, p. 117), “medrar(lle) a furia” (*Prohibido casar, papá!*, p. 13), “medrar(lle) a pena” (*Unha raíña negra*, p. 119), “medrar(lle) a tristeza” (*O neno can*, p. 33), “minguar a angustia” (*A máscara de palma*, p. 113) e “vir(se) abaixo a euforia” (*A Pomba e o Degolado*, p. 117). Algunhas destas unidades mostran unha imaxe vivificada das emocións, mediante o emprego de verbos que se relacionan cos seres vivos (alimentar e medrar).

Nos seguintes subapartados centrarémonos na percepción que teñen os galegofalantes sobre a ira, o medo e a tristura a través da análise das unidades figuradas atopadas na obra de Fina Casalderrey. Escollemos estas tres emocións por ser prototípicas dende o punto de vista conceptual (Kövecses, 2000, p. 5) e ter unha marcada percepción social negativa. É habitual que existan máis expresións figuradas relacionadas coas emocións “negativas” que coas “positivas”. Dobrovolskij (1992), aínda que restrinxindo a súa análise ás unidades fraseolóxicas, considera que a preponderancia das valoracións negativas é un universal lingüístico:

The prevalence of a negative estimation is an important non-trivial regularity of the phraseological system (...) About the phraseological system, however, we may with a far greater degree of certainty maintain that negative estimation plays the leading role, both from the point of view of the degree of differentiation of namings with a negative estimation and from the point of view of the proportion of the idioms with a negative versus positive estimation in the lexicon. (pp. 280-281)

#### 4.1.1. A ira

A primeira das emocións que imos analizar é a ira, tamén denominada furia, cólera, saña, rabia, enfado, furor e carraxe, entre outras. Se procuramos estas voces nos dicionarios, percibiremos a existencia de pequenas diferenzas de intensidade, frecuencia ou duración (Santos e Espinosa, 1996, p. 201); porén, para a elaboración deste apartado, non teremos en conta estas pequenas discrepancias nas acepcións. Falaremos, polo tanto, da emoción da ira nun sentido amplo, abarcando diversas intensidades e connotacións. Así pois, empregaremos as voces ira, furia e cólera como sinónimos totais<sup>103</sup>.

A ira é unha emoción primaria que pode aparecer como consecuencia dun bloqueo ou restrición física ou biolóxica na consecución dunha meta ou na satisfacción dunha necesidade (Izard, 1977, pp. 329-330). En *Anger and Aggression: An Essay on Emotion* (1982), de Averill, a furia preséntase como unha resposta emocional que se axeita ao rol social e que cumpre unha determinada función. Ante unha situación de perigo ou ameaza, o máis habitual é que o ser humano responda cun ataque (ira) ou cunha fuxida (medo).

No mecanismo metafórico, os cambios emocionais poden reflectirse a través de reaccións fisiolóxicas das emocións. Izard (1977, p. 330) recolle varios compoñentes corporais que amosan a ira no ser humano, entendidos como constituíntes innatos da expresión natural que sinala o estado interno: cello ou fronte engurrada, ollos con mirada fixa, fosas nasais dilatadas, beizos entreabertos ensinando os dentes e faciana avermellada. Pola súa banda, Lakoff (1987, p. 381) destaca como elementos fisiolóxicos da cólera o aumento de calor corporal, aumento da presión interna (sanguínea, muscular), a axitación e a interferencia na percepción.

A ira, enfado violento<sup>104</sup> “acompañado dunha forte reacción agresiva” (DRAG) ou “paixón da alma que move a anoxo e indignación, con reaccións agresivas” (GDS21), é unha das emocións máis estudadas no marco da semántica cognitiva, fundamentalmente a través de Lakoff e Kövecses<sup>105</sup>. A nosa cultura concíbea como un fenómeno

---

<sup>103</sup> Tal e como se recolle no *Diccionario da Real Academia Galega*.

<sup>104</sup> O denominado odio ou hostilidade, base sobre a que se desenvolve a actitude violenta, está moi conectado coa emoción da ira. Algunhas das expresións analizadas amosarán unha causa-efecto, onde o odio se percibe como a orixe da furia. Esta mesma conexión, ou translación de aspectos emocionais, pode percibirse na orixe do verbo *anoxar*, “unha alteración do estado de ánimo que faga sentir desgusto e rabia a un tempo” (DRAG). Coromines (2008, s.v. *enojar*) sinala que deriva da locución clásica IN ODIUM ESSE ALICIUM “ser odiado por alguen”.

<sup>105</sup> Presenta as seguintes metáforas para a ira na lingua inglesa: A IRA É UN LÍQUIDO QUENTE NUN CONTADOR, A IRA É LUME, A IRA É LOUCURA, A IRA É UN OPOÑENTE NUNHA LOITA, A IRA É UN ANIMAL, A IRA É UNHA CARGA, A PERSOA ENFADADA É UN ANIMAL, A IRA É



potencialmente perigoso e indesexable, por iso, a ira é, tamén, un dos pecados capitais establecidos pola relixión cristiá.

Luque (2001, p. 511), en relación coas expresións que se utilizan para representar a furia, sinala que neste tipo de creacións interveñen conceptualizacións de carácter universal, baseadas tanto en determinacións biolóxicas e psicolóxicas coma en elementos culturais privativos dunha sociedade. Por exemplo, a metáfora A PERSOA IRADA É UN CONTADOR PRESURIZADO (Kövecses, 2000, 2010) ten un carácter case universal, posto que funciona a un nivel xeral e non especifica concretamente os elementos que a conforman: Que tipo de recipiente se emprega? Como aparece a presión? Está quente só o interior ou tamén o contedor? Que tipo de substancia hai dentro do recipiente? Que consecuencias ten a explosión? Para Kövecses (2010, p. 207) esta metáfora constitúe un esquema xenérico que cada cultura pode completar, outorgándolle un nivel específico.

Segundo as expresións incluídas no corpus, é posible establecer unha clasificación tomando como base o dominio fonte e seguindo a proposta de modelos icónicos e arquimetáforas de Iñesta e Pamies (2002). Deste modo, atopamos unidades que relacionan a ira coa temperatura, o mundo animal, a posesión sobrenatural e o movemento<sup>106</sup>. Tamén incluímos o dominio fonte do corpo humano (corporeización) pola súa produtividade. Cómpre ter en conta que a maioría dos dominios fonte asociados cos conceptos de emoción non son específicos deles, posto que teñen un ámbito de aplicación máis amplo (Kövecses, 2000, pp. 49-50). Por exemplo, podemos atopar a temperatura e o mundo animal como dominios fonte noutras partes do noso sistema conceptual: O AFECTO É CALOR<sup>107</sup> e A PERSOA INTELIXENTE É UN ANIMAL<sup>108</sup>.

As expresións que non encaixan en ningún dos compartimentos específicos presentaranse nun apartado común denominado “outras”.

---

UNHA FORZA NATURAL, A IRA IMPLICA UN TRASPASO, A IRA É UN ENTE SUPERIOR, A IRA CAUSA MOLESTIA FÍSICA, A PERSOA ENFADADA É UNHA MÁQUINA (2000, p. 21).

<sup>106</sup> Estas nocións fonte poden aparecer combinadas entre si.

<sup>107</sup> Segundo Soriano (2012, p.109), “basada en la experiencia temprana de ser sostenidos en los brazos de los padres”.

<sup>108</sup> Arredor desta metáfora Álvarez de la Granja (2011) presenta as unidades: (*listo*) *coma unha donicela*, (*agudo/ listo*) *coma un esquío*, (*listo*) *coma unha lebre*...

**Táboa 4. Dominio meta: Ira**

Ira	
Dominios fonte	CORPO
	TEMPERATURA
	ANIMAL
	MOVEMENTO
	POSESIÓN

#### 4.1.1.1. A IRA É CALOR

Lakoff (1987, p. 383) sinala que a metáfora básica e máis xeral da furia é A IRA É CALOR e que esta presenta dúas versións, unha aplicada a sólidos (A IRA É LUME<sup>109</sup>) e outra a fluídos (A IRA É UN FLUÍDO QUENTE NUN CONTEDOR). Este modelo de conceptualización da ira baséase na realidade biolóxica, é dicir, nun efecto fisiolóxico básico da ira: o aumento da calor corporal<sup>110</sup>. Canto máis se incrementa a furia, máis intensos se volven os efectos fisiolóxicos (calor corporal, presión sanguínea, axitación, dificultades perceptivas...). A produtividade deste modelo “es incluso verificable por simetría en expresiones antónimas: la imagen del frío se usa para describir el perfecto control de los sentimientos, y especialmente el de la ira” (Iñesta e Pamies, 2002, pp. 130-131).

A continuación centrarémonos na metáfora A IRA É UN FLUÍDO QUENTE NUN CONTEDOR, tamén denominada A IRA É A APLICACIÓN DE CALOR A UN FLUÍDO NUN CONTEDOR (Santos e Espinosa, 1996, p. 202), por ser a máis recorrente e produtiva. Para comprender esta metáfora, cómpre retomar o esquema de imaxe de CONTEDOR e máis concretamente da metáfora O CORPO HUMANO É UN CONTEDOR. Así pois, o corpo é concibido coma un recipiente para as emocións (Kövecses, 1986, p. 14), onde estas deben agocharse ou manterse baixo control.

Now the conceptual metaphor that seems to be the central one for anger is  
ANGER IS A HOT FLUID IN A CONTAINER. Its centrality derives

<sup>109</sup> Santos e Espinosa (1996, p. 202) sinalan que o lume representa a ira, o obxecto ao que se lle aplica correspóndese coa persoa que experimenta a emoción, a intensidade do lume é a intensidade da emoción e o feito de que a entidade se queime implica o dano mental da persoa furiosa.

<sup>110</sup> Suponse que o aumento da calor corporal e da a presión arterial causa un cambio de cor na cara e no pescozo, que tornan vermellos, e que esta indica metonimicamente a rabia (Lakoff, 1987, p. 382).



from two sources: One is that the container metaphor captures many different aspects of the concept of anger. The other is that it is highly elaborated both in terms of its metaphorical entailments and its conventionalized vocabulary. (Kövecses, 2000, p. 22)

Do mesmo xeito que un recipiente fechado cun líquido no seu interior pode aguantar unha calor determinada antes de explotar, a cólera tamén ten un límite, é dicir, unha persoa pode soportar a furia ata certo punto no que perderá o control sufrindo un deterioro considerable das facultades humanas, fundamentalmente do raciocinio. Como sinala Kövecses (1986, p. 17), a medida que a furia se volve máis intensa “the physiological effects increase and those increases interfere with our normal functioning”. Ademais, no modelo popular de ira, a perda de control é perigosa, tanto para a persoa que a sofre coma para todo canto a rodea. É preciso ter en conta que en moitas ocasións esta perda de control pode relacionarse cunha explosión. Ademais, a transformación física que experimenta a entidade que se queima corresponde co dano mental da persoa irada (Geck, 2003, p. 259).

- *Botar fume*

Mamá volveu ao cuarto, botaba fume coma o asador. Papá suaba coma as sardiñas. (*¡¡¡Lume!!!*, p. 27)

¡Estou que boto fume! (*¡Asústate, Merche!*, p. 184)

O fume indica a existencia dunha combustión, é dicir, dunha materia que está ardendo dentro do corpo humano, que pode ser sólida ou líquida.

- *Ferver(lle) o sangue*

Mirábame no espello e parecíame que era demasiado baixo e esmirriado e, como non lle atopaba remedio, cabreábame moitísimo, fervíame o sangue. (*Sobrevives?*, p. 26)

Facíalle ferver o sangue o feito de que aínda o defendese. (*¡Asústate, Merche!*, p. 73).

- *Remexer(lle) o sangue*

A min unha das cousas que máis rabia me dá neste mundo é o das centrais nucleares. Reméxenme o sangue, tío! (*Sobrevives?*, p. 142)

Daquela, o sangue xa non se me remexeu. (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 50)

O sangue é un elemento recorrente que pode sufrir unha modificación como consecuencia dunha forte emoción (*a sangue frío, requeimar o sangue, callar o sangue...*). O calor extremo provoca que o fluído se mova ou comece a ferver dentro do recipiente, o corpo humano:

Igual que el agua hierve en contacto con el fuego –calor–, la sangre puede hervir por acción de la ira –calor–. Nadie piensa que se produzcan burbujas en la sangre, ni que como consecuencia de la ebullición pueda realmente salirle a uno humo por las orejas, sin embargo todos entendemos perfectamente a qué se está uno refiriendo al decir “me hierve la sangre”. (Pérez Bernal, 2016, p. 486)

- *Fulminar*

Papá botoume unha mirada que non acertei a entender ben. Non sei se me fulminaba ou me suplicaba ou que quería dicirme. (*Prohibido casar, papá!*, p. 107)

- *Saltar chispas (dos ollos)*

Compróbeno no seu propio sangue e descubrirán que é da mesma cor –dos seus ollos saltaban chispas de lume. (*A máscara de palma*, p. 192)

Por exemplo, que o avó, teu pai!, leva tres semanas no hospital de Montecelo e é mamá quen está con el, mentres ti andas a meter calquera destas merdas –estábame custando exercer de duro mentres saltaban chispas de cada frase que saía pola miña boca; pero comprobei que, se non te achicas, os demais mídense antes de atacarte. (*A Pomba e o Degolado*, p. 109)

Coromines (2008, s.v. *fulgor*) indica que o verbo *fulminar* procede do latín FULMINARE, co significado de “lanzar el rayo” ou “caer el rayo”. Partindo da metáfora OS ESTADOS ANÍMICOS SON ESTADOS ATMOSFÉRICOS (Geck, 2003, p. 235), consideramos que estas dúas unidades, tanto o verbo coma a expresión fraseolóxica, teñen a mesma base motivacional, posto que as palabras *raio* e *chispa*<sup>111</sup> indican unha “descarga eléctrica que se pode producir cando hai tormenta e que se realiza a través do aire, entre dúas nubes ou entre dúas nubes e a terra” (DRAG). Kövecses (2000, pp. 71-72) sinala que os fenómenos naturais como as tormentas, as inundacións ou o vento están presentes na conceptualización das emocións para expresar a pasividade ou a falta de control.

- *Lanzar lume (polos ollos)*

Vaino descubrir despois de que os ollos acendidos da súa nai estean a piques de lanzar lume contra ela. (*O misterio do Faro Vello*, p. 9.)

Do mesmo xeito que acontecía coa unidade *botar fume*, o lume tamén é un síntoma da existencia dunha combustión. O feito de que o lume apareza polos ollos reflicte unha vez máis a idea de que o corpo humano é un contedor. Neste caso, o lume provocado pola materia que arde, foxe a través dos ollos, concibidos como buracos no recipiente.

Tamén sería posible interpretar os ollos como contedores nos que se atopa a furia, baseándonos na metáfora proposta por Lakoff e Johnson (1986, p. 89): OS OLLOS SON CONTEDORES DE EMOCIÓNS.

- *Quentar(lle) a cabeza*

Pois a meu avó os gritos quéntanlle a cabeza –falou Xael. (*Icía quere cambiar o mundo*, p. 68)

Mediante o emprego da metonimia A PARTE POLO TODO, nesta unidade fraseolóxica, o contedor xa non é o corpo humano en xeral, senón unha parte concreta. A cabeza é a que alberga o fluído ou a substancia quente, é dicir, a ira.

---

<sup>111</sup> Outra posible motivación é que *saltar chispas dos ollos* amose a existencia dunha combustión mediante o emprego da palabra *chispa*, que designa a “partícula incandescente que salta dun corpo que se está queimando” (DRAG).

- *Rebentar*

Mentres el esbardallaba eu íame enchendo de carraxe coma se fose un globo ao que lle están introducindo hidróxeno sen control. Rebentei. (*Sobrevives?*, p. 130)

A calor intensa produce vapor e crea presión dentro dun contedor pechado. Se a presión no recipiente aumenta demasiado, explota. Deste modo, relacionamos esta realidade coa persoa que sofre unha furia intensa: WHEN ANGER BECOMES TOO INTENSE, THE PERSON EXPLODES (Kövecses, 1986, p. 16). Dende unha perspectiva diferente, que se afasta da nosa visión, Soriano (2003, p. 118) indica que a presión sobre as paredes do recipiente e a explosión final están motivadas por un aumento do fluído e non pola temperatura dese determinado líquido.

- *Subírse(lle) o sangue*

Imaxino a escena e aínda me sobe o sangue. (*A Pomba e o Degolado*, p. 62)

Cando poñemos un cazo con leite ao lume e este comeza a ferver, o gas acumúlase no interior do recipiente facendo que o líquido suba. O mesmo acontece coa ira dentro do corpo humano. Esta unidade fraseolóxica presenta, ademais dunha conexión coa temperatura, un movemento cara arriba, polo que podería encaixar tamén no apartado do movemento. A cor vermella da cabeza ou concretamente do rostro, ademais de empregarse para reflectir a furia, tamén pode usarse para designar un estado de vergoña ou incomodidade.

- *Subir polas paredes*

Xa sabes que o domingo aquel, estaba enrabecheda, que subía polas paredes. (*¡Asústate, Merche!*, p. 186)

Supoño que se Estrela presenciase unha situación semellante subiría polas paredes. (*Ás de mosca para Anxo*, p. 45)

Geck (2003, p. 261) relaciona este cambio de posición brusco cara arriba coa explosión dependente da temperatura dentro do corpo humano, posto que cando os fluídos

quentes comezan a ferver, soben. Desbotamos, polo tanto, a proposta de Buitrago (2007, s.v. *subirse por las paredes*), que relaciona esta expresión co comportamento das persoas tolas, batendo contra as paredes.

#### 4.1.1.2. A PERSOA IRADA É UN ANIMAL

Neste apartado incluímos as unidades que parten da metáfora A PERSOA IRADA É UN ANIMAL, baseada na GRAN CADEA DO SER, de Lakoff e Turner (1989). O zoomorfismo é un procedemento moi produtivo na linguaxe figurada, que na meirande parte dos casos ten a súa orixe en tradicións populares, antigas crenzas e na propia observación e percepción do mundo animal. Para Nazárenko e Iñesta (1998, p. 101), o zoomorfismo é o emprego metafórico ou alegórico dun nome de animal para caracterizar un ser, unha conduta, un carácter.

A cultura é un factor fundamental para a creación das expresións relacionadas co mundo animal, xa que “la fraseología de cada lengua refleja inevitablemente el contexto cultural nacional del cual se nutren las creaciones expresivas, símiles etc. que constantemente aparecen en los idiomas” (Luque e Manjón, 1998, p. 148). Cada pobo ten uns coñecementos e unhas experiencias propias, por ese motivo, os valores asociados a cada animal poden mudar considerablemente dun idioma para o outro<sup>112</sup>.

Tamén cómpre tomar como referencia a metáfora de Kövecses (1990, p. 62) AS PAIXÓNS SON BESTAS DENTRO DUNHA PERSOA, polo interese que suscita na nosa análise:

En cada persona hay una parte de animal salvaje, pero se supone que la gente civilizada ha de mantenerlo oculto y controlado. En esta metáfora la pérdida del control equivale a la liberación de ese animal que llevamos dentro y nuestra conducta semeja la de un animal salvaje. (Santos e Espinosa, 1996, p. 204)

Establécese unha comparación entre o comportamento violento dun animal e a actitude dunha persoa enfadada. Kövecses (1986, p. 25) destaca que isto parte dunha

---

<sup>112</sup> Por exemplo, a tartaruga representa na cultura chinesa, ademais da lentitude, á persoa infiel; o morcego, que en Occidente se considera unha criatura sinistra ou de mal agoiro, en chinés simboliza a fortuna, a boa sorte e a alta posición social (Wu Fan, 2015).

“combination of metaphor and metonymy, in which the aggressive behavior metaphorically corresponds to angry behavior, which in turn metonymically stands for anger”.

- *Bufar*

Púxose a bufar moi forte. (*A lagoa das nenas mudas*, p. 36)

O señor Indalecio pasou de costas por onda nós. Bufaba coma os dragóns das covas. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 48)

- *Fungar*

¡Isto é un coñazo! Pasaría moito mellor indo en bici cos meus amigos. ¡Que aburrimiento! Se puidese marcharía para a casa –fungaba Xocas. Dicar esas cousas é fungar. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 62)

Xa ves, e non tardou tanto coma ti –fungou Vicente. (*A máscara de palma*, p. 169)

- *Rosmar*

E don Carlos, polo baixo, ás veces rosmaba: –Ignorantes si que son vostedes por non dar entendido o que significaría. (*Ás de mosca para Anxo*, p. 108)

Meu pai rosmaba o mal humor. (*A máscara de palma*, p. 64)

Ferreiro (2001, p. 247) indica que na orixe destes verbos atópanse certos ruídos asociados cos animais. Na orixe destes tres verbos. Segundo Coromines (2008, s.v. *bofe*) o verbo *bufar* ten orixe onomatopeica, coas acepcións de “soplar” e “resoplar (los animales)”. No *Diccionario de Dictionarios da lingua galega* indícase que esta forma reproduce o son de certos animais cando están furiosos, concretamente nomean o gato<sup>113</sup>, o touro<sup>114</sup> e o cabalo<sup>115</sup>. Á súa vez, o verbo *fungar* aparece, nas diferentes obras de

---

<sup>113</sup> *Diccionario Gallego* (1876), de Juan Cuveiro Piñol; *Diccionario gallego-castellano* (1900), de Francisco Porto Rey; e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

<sup>114</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

<sup>115</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega.

consulta, relacionado con réptiles e insectos ou con gatos<sup>116</sup> (vid. táboa 5). En último lugar, a forma *rosmar*, de orixe onomatopeica e conectada co son que producen os gatos cando están en actitude de defensa, tamén pode relacionarse con outro tipo de animais: porcos e cans<sup>117</sup>.

- *Cabrear(se)*

Seguramente marchou porque se cabreou comigo, pero a min iso esvárame.  
(*Prohibido casar, papá!*, p. 18)

Cañézo e sei que o exceso de formalismos cabréao moitísimo; sobre todo porque, se pretende telos en conta, ha de facer as cousas do revés. (*A máscara de palma*, p. 74)

- *Encabuxar(se)*

A mirada encabuxada de papá provocárame o mesmo efecto que o veneno dunha cobra. (*Ola, estúpido monstro peludo!*, pp. 12-14)

A cabra encabuxouse con el porque estivo a piques de converter unha das súas tetiñas nun espagete longo e delgado. (*Historia da bicicleta dun home lagarto*, p. 51)

Estas unidades parten da metáfora A PERSOA IRADA É UN ANIMAL QUE SE ENCABRITA (Geck, 2003, p. 267). Os verbos *cabrear* e *encabuxar* están relacionados co comportamento agresivo dos animais, concretamente co gando cabrún. Coromines (2008, s.v. *cabra*) sinala que *cabrear* procede do latín CAPRA, “por las rabietas típicas de la cabra”. Entendemos que algo semellante acontece coa súa cría, a cabuxa, aínda que neste caso a intensidade da ira parece menor (vid. táboa 5).

- *Converter(se) nun can rabioso*

---

<sup>116</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

<sup>117</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1884), de Marcial Valladares Núñez.

Non quero que o odio me converta nun can rabioso que só sabe trabar. (*Historia da bicicleta dun home lagarto*, p. 144)

- *Dar(lle) rabia*

Hai unha cousa que me dá moita rabia pero que o avó non ten culpa. (*O estanque dos parrulos pobres*, p. 20)

Parecía que mexara por el e a min dábame rabia que o cresen. (*Unha raíña negra*, p. 110)

- *Enrabechar(se)*

Non pode permitirse o luxo de enrabecharse co seu irmán e perder a axuda que lle ofrece. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 13)

Hai uns días o meu cuarto convertérase nun país estupendo no que eu gobernaba sen que ningún me enrabechase. (*Unha raíña negra*, p. 19)

- *Estar doente*

Ambos os dous están doentes. (*Papá é meu!*, p. 9)

- *Facer rabiar*

Nós, meu pai e mais eu, marchamos á casa para ter todo listo e recibir con honras a mamá e ao novo membro da familia pero, para facela rabiar un pouco, non quixen darlle un bico de despedida, malia termo pedido. (*Prohibido casar, papá!*, p. 32)

Pensei un pouco para facelo rabiar e axiña lle respondín. (*Un día de caca e vaca*, p. 4)

Falamos conxuntamente destas cinco unidades porque, pese ás diferenzas estruturais que nos impiden agrupalas nun lema común, teñen a mesma motivación: a rabia ou hidrofobia, “enfermidade infecciosa do can e outros animais, que se transmite por mordedura” (DRAG). Antigamente, a rabia era unha realidade común para os



galegofalantes. Leira e Saura (2015, p. 69) sinalan que as trabadas dos lobos hidrófobos eran moi frecuentes na Galicia rural máis empobrecida de finais do século XIX. A rabia presenta dúas traxectorias diferentes segundo a súa sintomatoloxía: a furiosa e a paralítica (Leira e Saura, 2015, p. 69). A máis habitual é a furiosa, caracterizada por unha excitabilidade extrema, alucinacións, espasmos musculares, delirios, axitación, confusión...

*Converter(se) nun can rabioso, dar(lle) rabia, enrabechar(se), estar doente*<sup>118</sup> e *facer rabiar* reflicten a existencia dunha comparación entre os síntomas desta enfermidade mortal e o comportamento dunha persoa irada, que se afasta da conduta considerada común ou axeitada.

- *Ensinar os dentes*

Ten uns estraños ollos de cor avermellada que miran opacos, mentres engurra as cellas e ensina os dentes por todo, coma eses cadelos ruíns e perigosos dos debuxos animados que non se sabe se están a rir ou a ameazarte. (*O misterio do Faro Vello*, p. 19)

O feito de ensinar os dentes reflicte o xesto natural dos animais, de carácter agresivo, ante unha situación violenta ou perigosa. Esta unidade fraseolóxica emprégase habitualmente para amosar unha conduta ameazante (vid. táboa 5), aínda así, consideramos que tamén pode usarse para reflectir o comportamento enfurecido dunha persoa, posto que A CONDUTA FURIOSA É A CONDUTA DUN ANIMAL AGRESIVO (Santos e Espinosa, 1996, p. 205). Na obra *¿Quen me quere adoptar?* percibimos unha idea semellante no seguinte fragmento, cando se fala dun rapaz irascible: “Acompañábaa un neno que o mirou con dentes apertados. Parecía un can malo” (p. [32]).

- *Parecer unha fera*

Mamá parecía unha fera. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 16).

A xente, coma feras sobre unha presa succulenta, precipitábase sobre elas. (*A máscara de palma*, p. 110)

---

<sup>118</sup> Como se indica en varias entradas do *Dicionario de Dicionarios da Lingua Galega*, en Portugal e en Galicia emprégase a palabra *doente* cos cans rabiosos.

A palabra *fera* designa o “animal salvaxe, en particular os da familia dos félidos” (DRAG). Culturalmente, resulta habitual considerar que os animais salvaxes, os que máis se afastan do noso coñecemento e contorna, son os máis violentos ou extravagantes. Polo tanto, esta unidade establece unha analoxía entre a persoa irada e a conduta dun animal feroz.

- *Ruxir (coma un león)*

O outro día, despois de durmir, veu o seu pai ó cole. Ruxía coma un león cos ollos moi abertos. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 65)

Seguindo a mesma liña proposta para a análise motivacional da unidade fraseolóxica anterior, cóllese o león, animal afastado da realidade autóctona galega, para amosar unha actitude agresiva, propia da persoa irada. O león posúe unha mesta melena e uns fortes cairos, tamén produce un sonoro bramido que asociamos coa ferocidade e a violencia.

- *Ter malas pulgas*

Cesar é o condutor que a leva e trae de volta cada día. Ten moi malas pulgas. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 8)

Pero... que malas pulgas tiña! (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 47)

A pulga é un “insecto áptero parasito do home e de distintos animais, co corpo comprimido, de cor escura e patas longas, o que lle permite dar grandes saltos” (DRAG). Os animais infestados de pulgas ráscanse compulsivamente ata provocar feridas na pel. Estes, debido á dor que senten, manteñen unha actitude agresiva constante ante calquera ser vivo que se cruce no seu camiño. Como sinala Buitrago (2007, s.v. *tener/estar de mala uva*), “si la persona o el animal tuviera pulgas estaría incómodo y enfadado; el que las tuviera malas, es decir, especialmente molestas, habría de estarlo en mayor grado y con más motivo”.

#### 4.1.1.3. A IRA É MOVEMENTO

Para Lakoff e Johnson (1999, p. 274), o noso concepto do ser humano parte da metáfora da PERSOA DIVIDIDA, na cal se establece unha diferenza entre o *suxeito* e o *eu*. Deste modo, a persoa concíbese como un conxunto formado polo *suxeito* e por outra entidade, o *eu* (Santos e Espinosa, 1996, p. 193). O *suxeito* representa a conciencia, o xuízo, a razón ou a vontade mentres que o *eu* simboliza os aspectos corporais, emocionais e funcionais. Nun estado normal, sen ningún tipo de alteración, o *suxeito* tería total control sobre o *eu*, e, polo tanto, ambos os dous residirían no mesmo lugar. Lakoff (1997, p. 100), a modo de submetáforas da PERSOA DIVIDA, destaca que: diferentes aspectos dunha persoa son diferentes “eu”; o oculto é dentro, o visible é fóra; e o esencial é central, o non esencial é periférico.

As unidades que presentamos a continuación amosan un movemento que implica un cambio de localización (desprazamento), é dicir, o *suxeito* e o *eu* xa non se atopan no mesmo sitio, o que supón a perigosa perda de control. Canto maior é a distancia entre o *suxeito* e o *eu*, menor control terá a persoa sobre a emoción.

- *Fóra de si*

Vin a Olga Marta fóra de si e non souben máis ca maldicir a meu irmán e escoitar.  
(*A máscara de palma*, p. 188)

A unidade fraseolóxica *fóra de si* pode empregarse para referir a ira ou a tolemia, posto que designa un estado de alteración ou desequilibrio (vid. táboa 5).

- *Poñer(se) dos nervios*

El nada, cabreouse, púxose dos nervios e tivo que ir ao médico, ao psicólogo, creo; a onde me quería mandar a min a de Lingua, cando a realidade era que a tola viña sendo ela, que lle tiña manía á miña melena. (*Sobrevives?*, p. 17)

Esta unidade amosa a existencia dunha base corporal e a realización dun cambio de localización, mediante o emprego do verbo *poñer*. O nervio é unha “estrutura en forma de cordón que conduce os impulsos e sensacións entre a medula espiñal ou o cerebro e as

diferentes estruturas do corpo” (DRAG), que debería ocupar un lugar concreto e non desprazarse. Tamén sería posible relacionar esta expresión coa concepción das emocións como enfermidades (Geck, 2003, p. 265).

- *Tirar(lle) do xenio*

Sei de sobra que iso non é nada malo, pero gústame tirarlle do xenio.  
(*Prohibido casar, papá!*, p. 75)

A palabra *xenio* procede do latín GENIUS “deidad que según los antiguos velaba por cada persona y se identificaba con su suerte” e “la persona misma, su personalidad” (Coromines, 2008, s.v. *genio*). Dende o noso punto de vista, existen dúas posibles interpretacións da motivación desta unidade. A primeira estaría relacionada cun movemento cara a fóra, provocando que o *eu* e o *suxeito* xa non se atopen no mesmo lugar. A segunda, moito máis escura, faría referencia a un ente superior ou deidade que se apropia da persoa.

#### 4.1.1.4. A IRA É POSESIÓN

Tendo presente as unidades que se atopan neste apartado, consideramos que a forza sobrenatural é unha entidade allea que se introduce no corpo do ser humano, posuíndo o *eu*. Esta imaxe parte da metáfora da PERSOA DIVIDIDA. O *suxeito* ten a obriga de exercer control sobre o *eu*, é dicir, sobre os aspectos funcionais e corporais do ser humano (Santos e Espinosa, 1996, p. 193) porén, a existencia dunha presenza estraña imposibilita o control da conciencia, do xuízo e da vontade. O corpo está invadido por un ser de carácter máxico, que adoita ser o demo, ser imaxinario que representa o mal por excelencia na tradición popular galega. Deste xeito, o demo é o inimigo, a forza que racha o equilibrio e as leis sociais, e que leva o endiañado a actuar como non debe.

- *Energúmeno, -a*

De súpeto deulle por correr sen parar ata chegar onda a casa da árbore, alí detívose e púxose a ladrar coma un energúmeno. (*Gordíño recheo*, p. 94)

Energúmeno! (*Ola, estúpido monstro peludo!*, p. 105)

O significado orixinal da palabra *energúmeno*, -a era posuído, concretamente polo demo (Luque, Pamies e Manjón, 2017, s.v.). Para Soriano (2003, p. 118) a relación entre a ira e a maldade ou o demo “domain could be motivated by the long presence and historically important influence of Christianity in the peninsula”.

- *Levada, -o polo demo*

Enchoupamos de auga as vellas trabes e volveu prender de novo como levado polo demo. (*Un cabalo de lume*, p. 23)

Lévame o demo a tormenta. (*Lingua guapa. Cantos que contan...*, p. 29)

Na expresión, *levada, -o polo demo*, o diaño conseguiu apoderarse da persoa impedindo o control das emocións. No primeiro fragmento de Casalderrey no que se recolle esta unidade, preséntase a agresividade e a violencia do incendio que devora o monte, personificándoo. O segundo exemplo, máis abstracto, é posible interpretalo como un anoxo forte ou un gran sufrimento que teñen como causa principal a tormenta.

#### 4.1.1.5. Outras

- *(Estar) alporizada, -o*

Estaban moi alporizados, convencidos de que ían castigar ó verdadeiro culpable e gritaban enlouquecidos. (*A noite dos coroides*, p. 96)

En troques de se animar, anícase aínda máis e, por riba, alporízase moitísimo. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 77)

Esta unidade presenta unha motivación escura. Seguindo a análise de Coromines (2008, s.v. *alborozo*), o verbo galego *alporizar* podería estar conectado coa forma árabe *burúz*, “salir con gran pompa a recibir a alguen”. Corriente, Pereira e Vicente (2019, s.v. *alborozo*) conectan esta forma co barullo provocado polo exército e sinala que a voz *alburúz* tamén dá orixe ao portugués *alvoroço*. Deste modo, podemos interpretar que a unidade do noso corpus ten algún tipo de relación co ruído. Así, a ira representárase mediante un conxunto de sons que poden encarnar a persoa furiosa.

- *(Estar) chea, -o de carraxe*

Cando me cabreo por algo, cando estou cheo de carraxe, é coma se me desen un somnífero, tío, quedo literalmente sopa. (*Sobrevives?*, p. 96)

Enchinme de carraxe e a carraxe ateigoume de forza. (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 22)

Como xa se indicou con anterioridade, a ira é un líquido que se atopa dentro do contedor, o corpo humano. O feito de que o recipiente estea cheo supón un perigo, posto que pode desbordarse. Ademais, neste caso concreto, consideramos que a ira se representa a través dun movemento<sup>119</sup> corporal cara a dentro, é dicir, a ira desprázase ata o destinatario e penetra nel.

- *(Estar/Poñer) de mal humor*

Quizais fose recentemente nun aseo da estación, por iso estaba de tan mal humor. (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 35)

Mesmo o xoves pola mañá, Estrela perdeu o autobús e eu púxenme realmente de mal humor por ter que a levar ao colexio. (*Ás de mosca para Anxo*, p. 121)

Como sinala Coromines (2008, s.v. *húmedo*), a palabra *humor* deriva do latín *ŪMOR* co significado de “líquido”, “humores del cuerpo humano”. Este termo pasou a designar o xenio ou carácter na Idade Media “que se creía causado por sus jugos vitales”. Seguindo a tese hipocrática, as doenzas poden entenderse mediante os humores, é dicir, secrecións e fluídos do corpo (sangue, cólera, flegma e melancolía). Se os fluídos corporais perden o seu equilibrio exacto, a persoa enferma<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> De todos modos, non a incluímos no apartado do movemento porque non parte da metáfora da PERSOA DIVIDIDA (neste exemplo a ira e o *suxeito* comparten localización) e non se marca o movemento explicitamente.

<sup>120</sup> Segundo esta teoría, o exceso de sangue ou de bile amarela provocaba as manías e o exceso de bile negra tiña como resultado a melancolía ou a depresión (Porter, 2003, p. 49).

- *Envelenárse(lle) o sangue*<sup>121</sup>

Non teño necesidade de envelena-lo sangue por mor dun gato. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 57)

Nesta ocasión, o sangue, elemento susceptible de modificación por mor da ira (*ferver(lle) o sangue, remexer(lle) o sangue, subírse(lle) o sangue*), sofre unha alteración derivada dun compoñente externo e daniño que se introduce no corpo humano. Deste xeito, constituímos unha causalidade entre o veriño e a conduta da persoa irada.

- *Picar(se)*

Claro que ela é case anana aínda que non se lle pode dicir porque se pica. (*Prohibido casar, papá!*, p. 11)

Piqueime, empecei a notar outra vez o lume no sangue. (*Sobrevives?*, p. 37)

Establécese unha asociación coa dor física, concretamente coa mordedura ou picadura dun animal. No *Diccionario de Dicionarios*<sup>122</sup> indícase que a expresión *picar a mosca*, de motivación semellante, ten a súa orixe no comportamento do gando ao ser picado polo insecto.

- *Ter mala uva*

¡Ten máis mala uva...! (*¡Asústate, Merche!*, p. 40)

A unidade fraseolóxica *ter mala uva* establece unha relación entre o comportamento dun ser humano bébedo e a actitude doutro enfadado. A persoa ebria pode sufrir unha perda temporal da consciencia e amosar irascibilidade. Sardelli (2007, p. 136) indica que “el comportamiento del borracho serviría para ejemplificar la actitud de los que tienen mal carácter” e destaca que se trata dunha metonimia (a uva representa o viño).

<sup>121</sup> Segundo o DFS21 equivale á unidade fraseolóxica castelá *puadrírsele la sangre a alguien*, “disgustarse o enfadarse hasta impacientarse o exasperarse” (DRAE).

<sup>122</sup> *Aportaciones léxicas y folklóricas al estudio de la lengua gallega* (1953), de José María Pereda Álvarez.



#### 4.1.1.6. Achega visual

Para completar a imaxe conceptual da ira que percibimos a través das expresións lexicalizadas dentro da linguaxe figurada, achegamos algúns datos sobre textos e ilustracións das obras de Casalderrey:

- A EXPRESIÓN DA CARA É EXPRESIÓN DO SENTIMENTO (Santos e Espinosa, 1996, p. 205). En *¡Un can no piso!* e *¡¡Lume!!*, os ilustradores, Mikel Valverde e Manuel Uhía, respectivamente, amosan, en varias ocasións, o enfado dos pais dos protagonistas cos ollos e a boca moi abertos. O estilo das imaxes potencia a expresividade dos rostros grazas a esaxeración dos xestos. En *Papá é meu!* os irmáns do conto exteriorizan a súa ira, nesta ocasión mesturada coa emoción do odio, mediante os berros e a mirada fixa cos ollos entreabertos. As ilustracións de Irene Fra son figurativas, realizadas en acuarela. Na obra *Bicos de prata*, a protagonista comenta “a papá, cos gritos, medrábanlle as bolas dos ollos. Parecía que lle ían saír disparados contra a cara de mamá” (p. 6). Algo semellante acontece na obra *O misterio do cemiterio vello*, aínda que neste caso non aparece reflectido nas ilustracións, dise que o pai enfadado ten cara de beber zume de limón.



*¡Un can no piso!*, p. 15



*¡¡Lume!!*, p.10



*¡¡Lume!!*, p.11

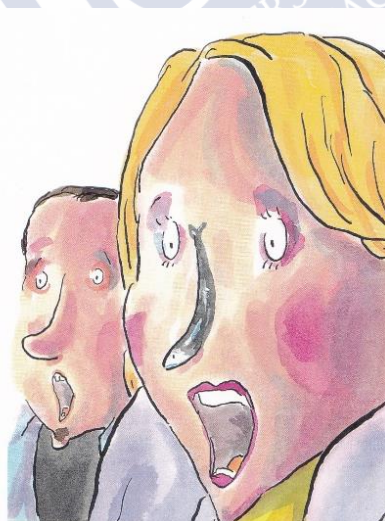




*Papá é meu!* pp. [7-8]

Ademais do rostro, o aspecto do pescozo tamén pode denotar a ira: “fai que don Ignacio se enfade de verdade. Cando iso acontece, queda quieto coma se non respirase e axiña se lle notan as veas do pescozo” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 12) e “berrou papá coas veas do colo todas inchadas” (*¡Un can no piso!*, p. 14).

- A IRA É CALOR. Esta percepción da furia amósase dun xeito bastante explícito nunha das ilustracións da obra *¡Un can no piso!*, en acuarela e chea de cor, onde a cara da nai simboliza unha grella acesa na que se está cociñando unha xouba (nariz).



*¡Un can no piso!*, p. 5

- A IRA É UNHA CARGA (Kövecses, 1990, p. 65). Esta metáfora aparece representada nun só exemplo, na obra *Historia da bicicleta dun home lagarto*, onde se indica “a furia pesáballe coma un saco de pedras sobre as súas costas” (p. 29).
- A IRA É VERMELLA, baseada na motivación metonímica (Lakoff, 1987, p. 382). En *Xela volveuse vampira!!*, Rute pasa de ter a gorra azul a ser “vermella sangue”

cando descobre os malos tratos dos que é vítima Xela. Isto percíbese tanto no texto coma nas ilustracións de Noemí López. Á súa vez, en *Bicos de Prata*, dise que “a cara enfadadísima de mamá volvíase da cor da marmelada de amorodo” (p. 6).

Aínda que non se corresponde especificamente cunha metáfora ou metonimia, é de interese o exemplo de ira que se amosa en *Ola, estúpido monstro peludo!*. As ilustracións de Irene Fra<sup>123</sup>, de corte surrealista, empregan unicamente dúas tinturas: negra e vermella. O pai de Muriel bota sapos pola boca constantemente, logo de converterse nun home violento e desalmado. Esta imaxe, dende o noso punto de vista, está conectada coa unidade fraseolóxica *botar sapos e cobras pola boca* (DRAG). Esta idea de que a ira sae pola boca aparece, así mesmo, na obra *Unha raíña negra*, onde se indica que a persoa enfadada bota pementos picantes pola boca (p. 48). Tamén cómpre salientar que a cólera se expresa verbalmente en forma de berros, golpes, patadas, insultos, violencia...



*Ola, estúpido monstro peludo!*, p. 13

<sup>123</sup> É habitual que a ilustradora mesture técnicas nunha mesma composición: grafito, acuarela, témpera, sanguina, pintura... (Ferreira, Franco-Vázquez e Neira, 2018, p. 93).

#### 4.1.1.7. Expresións da ira

¿Podemos imaginar el estado de ira sin representar su ebullición en el pecho, el rubor facial, la dilatación de las ventanas de la nariz, los dientes apretados, el impulso a la acción vigorosa, sustituyendo esto por músculos flácidos, respiración tranquila y rostro apacible? El que esto escribe, por su parte, ciertamente no puede. La rabia se evapora totalmente al tiempo que la sensación de sus llamadas manifestaciones y lo único que tal puede imaginarse para ocupar su lugar es alguna fría y desapasionada sentencia judicial, limitada totalmente a la esfera de lo intelectual, en el sentido de que cierta persona o personas merecen un castigo por sus pecados. (James 1985, p. 62)

Mediante a presentación e análise todas as unidades do noso corpus relacionadas coa ira, demostramos que a furia non é só unha sensación amorfa desprovista de calquera contido conceptual, senón que ten unha estrutura cognitiva elaborada (Kövecses, 2000, p. 60). A rabia é entendida no noso modelo popular coma unha emoción negativa, posto que provoca reaccións fisiolóxicas indesexables, implica a incapacidade de funcionar normalmente e supón un perigo tanto para a propia persoa coma para os que a rodean (*rebentar*). Como sinala Kövecses (1990, p. 69), as metonimias e as metáforas producen conxuntamente o modelo cognitivo prototípico da ira.

Lakoff (1987, p. 383) indica que o número de expresións lingüísticas convencionais que codifican unha metáfora conceptual é unha medida da produtividade da metáfora. Seguindo esta premisa, percibimos que as imaxes máis produtivas da cólera en lingua galega son as que conectan a ira coa calor (A IRA É CALOR) e co mundo animal (A PERSOA IRADA É UN ANIMAL).

A continuación presentamos nunha táboa as unidades estudadas e a súa presenza nas obras de consulta (diccionarios, glosarios...), acompañadas das correspondentes definicións.

Táboa 5. As expresións da ira

Expresións	Dicionarios
<i>Botar fume</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Estar/Vir... que bota fume</b> [ORAL]</p> <p>Estar/Vir... [unha persoa] con moita carraxe, anoxo, rabia ou enfado.</p> <p>DFG</p> <p>[estar/andar u. p.] <b>que bota fume polos ollos / que pega lume</b></p> <p>[Estar] moi enfadado/a, furioso/a.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Estar un que bota fume/_ fende as nubes/ _ rabea</b></p> <p>Estar moi enfadado.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar un que arde/ que bota fume/ que fende as nubes/ que lle renxen os dentes/ que lle tarruscan os dentes/ que rabea/ que pisa en mala herba</b></p> <p>Amosar moita ira ou enfado.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Botar fume</b></p> <p>Estar moi anoxado.</p>
<i>Ferver(lle) o sangue</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Ferverlle o sangue</b> [a alguén]</p> <p><b>Ferverlle o sangue no corpo/nas veas</b></p> <p>Excitarse, conmocionarse; enfurecerse.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Acendérselle/ alterárselle/ bulirlle/ ferverlle a un o sangue</b></p> <p>Alporizarse por algo inevitable.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Ferver o sangue</b></p> <p>Producir sentimento de indignación.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Ferver o sangue no corpo</b></p> <p>Estar moi excitado interiormente.</p> <p>DEE</p> <p><b>Ferver o sangue a alguén</b></p> <p>Estar impaciente ou indignar-se.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Ferver o sangue</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>124</sup></p> <p><b>Ferverlle a un o sangue no corpo</b></p>

<sup>124</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	Exacerbase, exaltarse algún sentimento o pasión del ánimo.
<i>Remexer(lle) o sangue</i>	DEE <b>Remexer-lhe a alguém o sangue</b> Ferver o sangue, indignar-se, irar-se, irritar-se: só de vê-los, remexe-se-me o sangue.
<i>Fulminar</i>	DRAG <b>Fulminar</b> <i>fig.</i> Intimidar por medio dunha mirada ameazante ou colérica. GDS21 <b>Fulminar</b> Impoñerse a alguén coa mirada ou a voz. DXCG <b>Fulminar</b> <i>fig.</i> Fulminar, abrasar, paralizar (dirixir unha mirada colérica ou irritada).
<i>Saltar chispas (dos ollos)</i>	DDFG <b>Botar chispas</b> [u.p. contra alguén] <b>Botar chispas polos ollos</b> Manifestar ira, carraxe ou enfado. DCEFF <b>Estar/Vir... que bota chispas</b> [ORAL] Estar/Vir... [unha persoa] con moita carraxe, anoxo, rabia ou enfado. AFOG <b>Botar chispas</b> Estar furioso. DFS21 <b>Botar chispas</b> Amosar moita ira ou enfado. DRAG <b>Botar chispas</b> Manifestar moita ira ou enfado. GDS21 <b>Botar chispas</b> Estar furioso. DEE <b>Botar chispas</b> Estar furioso. DXCG <b>Botar chispas</b> Encolerizarse. DdD <sup>125</sup>

<sup>125</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

	<p><b>Botar chispas</b> Estar uno furioso, dando muestras de cólera o de ira y prorrumpiendo en amenazas.</p>
<i>Lanzar lume (polos ollos)</i>	<p>DDFG <b>Botar lume polos ollos</b> [u. p.] Estar chea de ira ou de carraxe. DCEFF <b>Estar/Vir... que bota lume</b> [ORAL] <b>Estar/Vir... que bota lume polos ollos</b> [TERRA] Estar/Vir... [unha persoa] con moita carraxe, anoxo, rabia ou enfado. DFG [Estar/andar u.p.] <b>que bota lume polos ollos/ que pega lume</b> [Estar] moi enfadado/a, furioso/a. AFOG <b>Botar lume/_ polos ollos</b> Estar colérico. DFS21 <b>Botar lume (polos ollos)</b> Amosar moita ira ou enfado. DRAG <b>Botar lume</b> Estar moi cabreado. DEE <b>Botar lume polos ollos</b> Estar desesperado, estar colérico, raivoso, enfurecido. DXCG <b>Botar lume</b> <b>Botar lume polos ollos</b> (s.d.) DdD<sup>126</sup> <b>Botar lume</b> (s.d.)</p>
<i>Quentar(lle) a cabeza</i>	<p>DDFG <b>Quentar a cabeza</b> [u.p. con algo] <b>Quentarlle a cabeza</b> [u.p./u.c. a alguén] <b>Tolearlle a cabeza</b> <i>col.</i> Importunallo, volvelo louco; concibir ou facer concibir ilusións ou fantasías. DCEFF <b>Quentarlle cabeza</b> [ORAL]</p>

<sup>126</sup> *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

	<p>Falar por largo [unha persoa] con outra intentando convencela de algo ou para que faga algo.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Quentarlle a cabeza a alguén</b></p> <p>Importunalo.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Quentarlle a cabeza/ o forno/ os fumes</b></p> <p>Alporizalo.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Quentarlle a cabeza (a alguén)</b></p> <p>Molestalo, tolealo, sobre todo coa conversación ou con peticións.</p> <p>Dicirlle cousas que o preocupen.</p> <p>Facer concibir ilusións vas.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Quentarlle a alguén a cabeza</b></p> <p>Ilusionalo.</p> <p>Enchelo de ideas.</p> <p>DEE</p> <p><b>Quentar a cabeza</b></p> <p>Molestar com perguntas ou conversas.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Quentar a cabeza</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>127</sup></p> <p><b>Quenta-la cabeza</b></p> <p>Molestar con preguntas o con una conversación.</p>
<i>Rebentar</i>	<p>GDS21</p> <p><b>Rebentar</b></p> <p><i>fig.</i> Molestar, cansar ou enfadar a alguén.</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Rebentar coma unha bomba</b></p> <p>Ira.</p>
<i>Subirse(lle) o sangue</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Subírselle o sangue á cabeza [a alguén]</b></p> <p>Perder a serenidade; irritarse, encolerizarse.</p> <p>DEE</p> <p><b>Subir o sangue à cabeça</b></p> <p>Perder a serenidade, irritar-se.</p> <p>DdD<sup>128</sup></p> <p><b>Sobírselle a un o sangue á cabeza</b></p> <p>Perder la serenidad, irritarse, montar en cólera.</p>
	DDFG

<sup>127</sup> *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

<sup>128</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<i>Subir polas paredes</i>	<p><b>Estar [u. p.] que sobe polas paredes</b></p> <p><b>Subir polas paredes</b></p> <p>Estar anoxada, contrariada, mostrar moi mal xenio.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Subir polas paredes</b></p> <p>Estar moi irritado.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Estar alguén que sobe polas paredes</b></p> <p>(s.d.)</p>
<i>Bufar</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Estar/Vir... que bufa [ORAL]</b></p> <p>Estar/Vir... [unha persoa] con moita carraxe, anoxo, rabia ou enfado.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar un que bufa</b></p> <p>Moi irritado e irado.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Bufar</b></p> <p><i>figurado.</i> Amosar un grande enfado expulsando o aire con ruído polo nariz ou pola boca ou con certos xestos e expresións.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Bufar</b></p> <p><i>fig. e col.</i> Manifestar ira ou exteriorizar anoxo grande.</p> <p>DEE</p> <p><b>Bufar</b></p> <p>Soprar uma pessoa com ira, enojo, raiva ou desesperação: bufar de carragem.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Bufar</b></p> <p>Dar bufidos por un enfado.</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Bufar como unha cobra</b></p> <p>Ira.</p> <p>DdD<sup>129</sup></p> <p><b>Bufar</b></p> <p>Soplar una persona con cólera, enojo, rabia o desesperación.</p>
<i>Fungar</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Fungar [ORAL]</b></p> <p>Emitir [alguén] sons ou palabras inintelixibles en voz baixa como mostra de enfado ou protesta.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Fungar</b></p>

<sup>129</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.



	<p>Emitir sons confusos ou palabras incomprensibles, como mostra de protesta ou enfado.</p> <p>DEE</p> <p><b>Fungar</b></p> <p>Rosmar.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Fungar</b></p> <p>Dar bufidos por un enfado.</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Facer fu coma o gato</b></p> <p><b>Fungar coma un vibirón</b></p> <p><b>Fungar como funga un abellón</b></p> <p>Ira.</p> <p>DdD<sup>130</sup></p> <p><b>Fungar</b></p> <p>Refunfuñar, hacer cierto ruído inarticulado, demostrando enojo.</p>
<i>Rosmar</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Rosmar [ORAL]</b></p> <p>Emitir [alguén] sons ou palabras inintelixibles en voz baixa como mostra de enfado ou protesta.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Rosmar</b></p> <p>[Alguén] emitir sons confusos ou palabras incomprensibles como mostra de enfado ou de protesta.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Rosmar</b></p> <p>Criticar, protestar.</p> <p>DEE</p> <p><b>Rosmar</b></p> <p>Rifar, protestar.</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Rosmar coma abesouros</b></p> <p><b>Rosmar coma unha vella</b></p> <p>Rosmar</p> <p>DdD<sup>131</sup></p> <p><b>Rosmar</b></p> <p>Refunfuñar, mascullar palabras, hablar con enfado entre dientes.</p>
<i>Cabrear(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Cabrear</b></p> <p><i>coloquial</i>. Sentir enfado ou ira.</p>

<sup>130</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>131</sup> *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

	<p>GDS21</p> <p><b>Cabrear</b></p> <p><i>familiar.</i> Causar, ou sentir, enfado ou ira.</p> <p>DEE</p> <p><b>Cabrear</b></p> <p>Sentir-se ofendido ou irritado por algo, irritar-se.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Cabrear(se)</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>132</sup></p> <p><b>Cabrear</b></p> <p>Enfadar, incomodar, alterar el ánimo, poner furioso y ofendido.</p>
<i>Encabuxar(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Encabuxar</b></p> <p>[Persoa, en particular neno] sufrir un cabuxo ou enfado por non poder facer o que quere.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Encabuxar</b></p> <p>Facer que alguén colla, ou coller alguén, un cabuxo.</p> <p>DEE</p> <p><b>Encabujar</b></p> <p>Enfadar-se sem grande motivo.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Encabuxar(se)</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>133</sup></p> <p><b>Encabuxar</b></p> <p>Enfadar ligeramente, causar enfado.</p>
<i>Converter(se) nun can rabioso</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Poñerse feito/coma un can da rabia [ORAL]</b></p> <p>Enfurecerse moito [alguén]</p> <p>AFOG</p> <p><b>Estar feito un can</b></p> <p>Estar furioso.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar feito un can/un demo/unha fera brava</b></p> <p>Moi irritado e irado.</p>
<i>Dar(lle) rabia</i>	<p>DFS21</p> <p><b>Dar(lle) rabia</b></p> <p>(s.d.)</p>

<sup>132</sup> Apéndice ao *Diccionario* de Eladio Rodríguez (1961), de varios autores; *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande; e *Frampas, contribución al diccionario gallego* (1988), de Eligio Rivas Quintas.

<sup>133</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

<i>Enrabechar(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Enrabechar</b></p> <p>Coller unha rabecha.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Enrabechar</b></p> <p>Coller alguén unha rabecha.</p> <p>DEE</p> <p><b>Enrabechar</b></p> <p>Causar rabecha. Importunar, irritar. Anojar.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Enrabechar(se)</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>134</sup></p> <p><b>Enrabecharse</b></p> <p>Enojarse, alborotarse, enfurecerse.</p>
<i>Estar doente</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Estar doente</b> [u.p.]</p> <p><b>Poñerse doente</b></p> <p>(Estar) moi furiosa, con moita rabia contida.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Estar/Vir... doente</b> [ORAL]</p> <p>Estar/Vir... [unha persoa] con moita carraxe, anoxo, rabia ou enfado.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Estar doente</b></p> <p>Estar moi enfadado; estar enfermo.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar doente</b></p> <p>Moi irritado e irado.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Doente</b></p> <p>Que ten carraxe.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Doente</b></p> <p><i>fig.</i> Que ten un enfado moi grande (<i>estar doente</i>).</p> <p>DEE</p> <p><b>Doente</b></p> <p>Irritado, enfurecido.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Doente</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>LFCEG</p>

<sup>134</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p><b>Andar coma can doente</b></p> <p>Ira.</p> <p>DdD<sup>135</sup></p> <p><b>Estar doente</b></p> <p>Colérico, enfurecido, sumamente irritado.</p>
<i>Facer rabiar</i>	<p>DFS21</p> <p><b>Facer rabiar</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DXCG</p> <p><b>Facer rabiar</b></p> <p>(s.d.)</p>
<i>Ensinar os dentes</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Ensinar(lle) os dentes</b> [u. p. a alguén]</p> <p><b>Mostrar os dentes</b></p> <p>Ameazar ou mostrarse ameazante.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Ensinar/regañar os dentes</b></p> <p>Ameazar ou impoñer respecto.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Amosar os dentes</b></p> <p>Intimidar.</p> <p>DEE</p> <p><b>Mostrar os dentes</b></p> <p>Ameazar ou rir-se.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Ensinar os dentes</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>136</sup></p> <p><b>Ensinar os dentes a un</b></p> <p>Plantarle cara, oponérsele resueltamente, hacerle resistencia, manifestar firmeza contra él, y también hacerse respetar.</p>
<i>Parecer unha fera</i>	<p>DDFG</p> <p>[Estar/poñerse u. p.] <b>coma unha fera</b></p> <p><b>Feita unha fera (brava)</b></p> <p>(Estar) moi enfadada, chea de carraxe.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Estar/Vir... feito unha fera</b></p> <p>Estar/Vir... [unha persoa] con moita carraxe, anoxo, rabia ou enfado.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Estar feito unha fera brava</b></p>

<sup>135</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

<sup>136</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>Estar rabioso.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Poñerse feito un can/ un raio/ unha fera brava/ unha furia</b></p> <p>Amosar moita ira ou enfado.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Fera</b></p> <p><i>figurado</i>. Persoa de carácter moi violento.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Feito unha fera</b></p> <p>Furioso.</p> <p>DEE</p> <p><b>Fera</b></p> <p><i>fig.</i> Persoa muito severa, irascível.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Fera</b></p> <p><i>fig.</i> Persoa cruel.</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Poñerse/pórse coma unha fera</b></p> <p>Ira.</p> <p>DdD<sup>137</sup></p> <p><b>Fera</b></p> <p>Persona que se enfurece por cualquier cosa o se muestra muy cruel.</p>
<i>Ruxir (coma un león)</i>	<p>DDFG</p> <p>[Loitar u. p.] <b>coma un león</b></p> <p>[Ser] (<b>valente</b>) <b>coma un león</b></p> <p>Expresión que pondera a valentía, o valor, a fereza ou a intensidade da loita.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Ruxir</b></p> <p><i>fig.</i> [Persoa] lanzar fortes berros.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Ruxido</b></p> <p><i>fig.</i> Berro que dá unha persoa colérica e furiosa.</p> <p>DEE</p> <p><b>Rugir</b></p> <p>Producir sons semelhantes a rugidos.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Ruxir</b></p> <p>Emitir berros de cólera unha persoa.</p>
<i>Ter malas pulgas</i>	<p>DDFG</p> <p>[Estar u. p.] <b>de malas pulgas</b></p> <p>[Ter] <b>malas pulgas</b></p>

<sup>137</sup> *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>(Estar ou ter) moi mal humor ou mal xenio. DCEFF <b>Estar/Andar... de malas pulgas</b> (s.d.) DFG <b>Ter [u. p.] más pulgas</b> Ser persoa de mal carácter, con moito xenio. DFS21 <b>Ter malas pulgas</b> (s.d.) DRAG <b>Ter malas pulgas</b> Ser de carácter violento, ter mal xenio ou mal humor. GDS21 <b>Ter malas pulgas</b> <i>figurado</i>. Ter mal xenio, ser irascible. DEE <b>Ter ou Ser de más pulgas</b> Ter ou ser de mau carácter, de mau génio. DXCG <b>Ter malas pulgas</b> (s.d.) LFCEG <b>De malas pulgas</b> Ira. DdD<sup>138</sup> <b>De malas pulgas</b> Dícese del que se enoja o se encoleriza fácilmente.</p>
<i>Fóra de si</i>	<p>DDFG [Estar] <b>fóra de si</b> [u.p.] Moi excitada, sen autocontrol. DCEFF <b>Fóra de si</b> Nun estado [alguén] de desequilibrio nervioso, alporizamento ou perturbación pasaxeiros, mesmo nalgúns casos ata o punto de poder perde-lo control de si mesmo. DFS21 <b>Fóra de si</b> (s.d.) GDS21 <b>Fóra de si</b> Moi alterado e sen control.</p>

<sup>138</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>DEE</p> <p><b>Fora de si</b></p> <p>Desvairado.</p>
<i>Poñer(se) dos nervios</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Poñer dos nervios</b> [u.p./u.c. a alguén]</p> <p>Poñelo nervioso ou alterado.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Poñer a alguén dos nervios</b> [ORAL]</p> <p>Alporizar [algo ou alguén] moito a unha persoa, ata o punto de lle facer perder mesmo o control.</p>
<i>Tirar(lle) do xenio</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Tirarlle/turrarlle polo xenio</b> [u. p. a alguén]</p> <p><b>Tirarlle/turrarlle do xenio</b></p> <p>Provocalo.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Turrarlle/tirarlle do/polo xenio</b> [ORAL]</p> <p>Provocar [alguén] a unha persoa para armar liorta ou para que reaccione de xeito violento.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Tirarlle do xenio</b></p> <p>Alporizalo.</p> <p>DEE</p> <p><b>Tirar polo génio</b></p> <p>Enfadar, aborrecer.</p>
<i>Energúmena, -o</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Energúmeno, energúmena</b></p> <p><i>figurado</i>. Persoa exaltada que manifesta o seu entusiasmo ou furor dun xeito extremado e violento.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Energúmeno, -a</b></p> <p><i>figurado</i>. Persoa furiosa, encolerizada, exaltada, violenta, que berra moito.</p> <p>DEE</p> <p><b>Energúmeno</b></p> <p>Pessoa apaixonada que se expresa com berros e gestos violentos.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Energúmeno</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>139</sup></p> <p><b>Energúmeno, -na</b></p> <p>Energúmeno, persona poseída del demonio.</p> <p>Persoa exaltada, intemperante y de carácter violento.</p>

<sup>139</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<p><i>Levada, -o polo demo</i></p>	<p>DDFG  <b>Levar o demo</b> [a alguén]  <b>Estar levada do demo</b> [u.p.]  col. Enfadarse, experimentar unha forte contrariedade; estar moi furiosa ou irritada.  DCEFF  <b>Estar/Vir... levado do demo</b> [ORAL]  Estar/Vir... [unha persoa] con moita carraxe, anoxo, rabia ou enfado.  DFG  <b>Levado/a do demo</b>  Incómodo/a, irascible.  AFOG  <b>Levado da breca/_ do(s) demo(s)</b>  Estar colérico.  DRAG  <b>Levado do demo</b>  Moi enfadado, furioso.  GDS21  <b>Andar levado do demo</b>  De mal xenio.  DEE  <b>Ir levado do demo</b>  Estar furioso, insuportábel.  DdD<sup>140</sup>  <b>Está levado do demo</b>  Dícese del que hace grandes travesuras o maldades, y del que está muy enfurecido.</p>
<p><i>(Estar) alporizada, -o</i></p>	<p>DCEFF  <b>Estar/Vir... alporizado</b>  Estar/vir... [unha persoa] con moita carraxe, anoxo, rabia ou enfado.  DRAG  <b>Alporizar</b>  Producirlle ira ou carraxe a [alguén].  GDS21  <b>Alporizar</b>  Perder, ou facer que alguén perda, a calma e manifeste ira ou carraxe.  DEE  <b>Alporizar</b>  Exasperar, irritar.  DXCG</p>

<sup>140</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.



	<b>Alporizar(se)</b> (s.d.) DdD <sup>141</sup> <b>Alporizarse</b> Irritarse, enfadarse.
<i>(Estar) chea, -o de carraxe</i>	DFS21 <b>Estar cheo de carraxe</b> Moi irritado e irado.
<i>(Estar/poñer) de mal humor</i>	DCEFF <b>Estar/andar... de mal humor</b> (s.d.) DFS21 <b>Estar de mal humor</b> (s.d.) DRAG <b>Mal humor</b> Estado de ánimo enfadado, triste ou irritado. DXCG <b>Estar de mal humor</b> (s.d.)
<i>Envelenárse(lle) o sangue</i>	DFS21 <b>Envelenárselle o sangue</b> (s.d.)
<i>Picar(se)</i>	DRAG <b>Picar</b> <i>fig.</i> Provocar [alguén] con palabras ou accións. <i>fig.</i> Sentirse ofendido. GDS21 <b>Picar</b> Provocar a alguén con palabras ou feitos. DXCG <b>Picarse</b> <i>fig.</i> Enfadarse. DdD <sup>142</sup> <b>Picar</b> Enfadarse, enojarse.
<i>Ter mala uva</i>	DDFG <b>Mala uva</b>

<sup>141</sup> *Papeletas de un diccionario gallego* (1792-1797), de Juan Sobreira Salgado; *Vocabulario popular castelán-galego* (1926), de Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús; *Diccionario galego-castelán* (1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande; e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

<sup>142</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

	<p>Mala intención; mal xenio ou carácter.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Ter mala uva</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>GDS21</p> <p><b>Ter mala uva</b></p> <p><i>col.</i> Ter mal humor ou mal xenio.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Ter mala uva</b></p> <p>(s. d.)</p>
--	--



#### 4.1.1. O medo

O medo é unha emoción primaria que recibe diferentes denominacións: terror, pavor, temor, arrepío, susto, espanto e pánico, entre outros. Do mesmo modo que acontecía coa ira, as diferentes voces amosan a existencia de pequenas diferenzas en relación coa intensidade porén, nós non teremos en conta estas discrepancias nas acepcións e falaremos do medo nun sentido amplo. Deste modo, empregaremos as voces medo, temor e pavor como sinónimos totais, pese a que a última forma designa unha emoción máis intensa.

O medo pode entenderse como unha resposta por parte do organismo ante unha situación de ameaza física ou psíquica<sup>143</sup>, coa intención de que o corpo humano obteña a enerxía precisa para fuxir, quedar inmóbil ou enfrontarse con certa agresividade ao perigo; como sinala Kövecses (1990, p. 74), “danger is considered as the primary cause of fear”. Posto que o medo é un mecanismo de defensa que pon en alerta o noso organismo para actuar ante un posible ataque, o fluxo sanguíneo aumenta en determinados órganos vitais como o corazón ou o cerebro, en detrimento doutras partes (estómago, extremidades, pel...). Isto produce frialdade, palidez do rostro ou trastornos dixestivos (Geck 2003, p. 273).

Izard (1977, pp. 365-366) establece unha diferenza entre as causas que provocan temor: as innatas ou naturais e as aprendidas ou culturais. A soidade, a altura, a estrañeza, os cambios repentinos de estímulos ou a dor física son algunhas das causas innatas do medo. Á súa vez, os factores culturais que inflúen no pavor establecen unha conexión con estas causas naturais. Izard pon como exemplo o medo ao trono, racionalizado e xustificado, xa na idade adulta, polo aumento da posibilidade de ser alcanzado por un raio. Cómpre ter en conta que “socioculturally based fears can be learned through the processes of traumatic conditioning or vicariously through a parent, adult, or sibling who serves as a fearful model”.

Kövecses (1990, pp. 69-87) presenta o modelo prototípico do medo baseándose unicamente en metonimias. Indica que o temor se caracteriza por unha alteración física; un aumento da frecuencia cardíaca, que pode implicar unha parada do corazón; sangue que abandona a cara; e modificacións na pel. Como resultado dos efectos fisiolóxicos do medo, o pelo sofre unha alteración; percíbese unha incapacidade para moverse, respirar,

---

<sup>143</sup> Como sinala Gutiérrez (2010, p. 111), “las emociones tienen como primera misión, proteger a la especie y cuanto más fuerte es una emoción, con más fuerza se graba en la memoria”.

falar, pensar; libérase de xeito involuntario a vexiga; cae a temperatura corporal; dáse un proceso de transpiración; amósase a intención de fuxir...

Do mesmo xeito que fixemos coa ira, segundo as expresións incluídas no corpus, é posible establecer unha clasificación tomando como base o dominio fonte e os modelos icónicos e arquimetáforas de Iñesta e Pamies (2002). Así, atopamos unidades que relacionan o medo co movemento, a posesión dun obxecto, a cor, o mundo animal e dificultade para falar. Incluímos, ademais, o dominio fonte do corpo humano, xa que está presente practicamente en todos os apartados (corporeización). As expresións que non encaixan en ningún dos compartimentos específicos presentaranse nun apartado común denominado “outras”.

**Táboa 6. Dominio meta: Medo**

Medo	
Dominios fonte	CORPO
	MOVEMENTO
	POSESIÓN
	COR
	ANIMAL
	FALA

#### 4.1.1.1. O MEDO É MOVEMENTO

O movemento está presente nas nosas vidas dende o propio nacemento, por iso é un dominio tan recorrente no noso sistema conceptual. Moreno (1997, p. 104), no marco da teoría localista das sensacións, indica que existe unha tendencia cognitiva dos seres humanos para estruturar o mundo das emocións empregando conceptos espaciais, máis claros, manexables e fáciles de clasificar. Resulta habitual o uso de metáforas locativas para expresar emocións e sensacións físicas e psíquicas, onde a persoa aparece concibida coma un lugar ou mesmo coma un destino.

O medo está relacionado co movemento, “es antigua la asociación entre el temor y el efecto fisiológico del temblor” (Santos e Espinosa, 1996, p. 207), fundamentalmente debido ás reaccións físicas que produce esta emoción: tremores, suores e taquicardia. Geck (2003, p. 273) sinala que o tremor tamén pode interpretarse como unha alerta motora.

Posto que este apartado toma como base o movemento nun sentido moi amplo, dividimos as expresións segundo a súa tipoloxía: cara arriba, cara a dentro, vibratorio e imposibilidade de movemento.

#### 5.1.2.1.1. Movemento cara arriba

- *Dar(lle) chimpos/pinchos o corazón*

Pero o corazón de Iria seguía dándolle chimpos por todas partes. (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 62)

Cando escoitaba ruídos de abri-la porta do meu cuarto, o meu corazón tamén daba pinchos, pinchos de susto. (*Unha raíña negra*, p. 52)

Os substantivos *chimpo* e *pincho* designan un movemento “que consiste en levantarse do chan por medio dun impulso para volver caer no mesmo sitio ou noutro” (DRAG). A unidade *dar(lle) chimpos o corazón* está baseada na metonimia O AUMENTO DO RITMO CARDÍACO EQUIVALE Á INTENSIDADE DA EMOCIÓN (Gutiérrez, 2009, p. 184), concretamente presenta un movemento ascendente provocado polo medo. Neste caso o corazón pasa a un lugar situado nun nivel superior para, posteriormente, recobrar a posición inicial.

- *(Escoitar/sentir) o corazón na gorxa*

Ao chegar a Martina detense máis da conta, ela pode escoitar o seu propio corazón na mesmísima gorxa. (*Chamizo*, p. 46)

Pode sentir o corazón na propia gorxa. (*¡Asústate, Merche!*, p. 201)

O corazón é o lugar onde se localizan figuradamente as emocións: O CORAZÓN É UN RECIPIENTE DAS EMOCIÓNNS (Gutiérrez, 2010, p. 111). A unidade amosa un cambio de posición do corazón, que muda a súa localización habitual para un lugar máis elevado dentro do propio corpo humano, neste caso a gorxa. O movemento anatómico de partes do corpo reforza a relación metonímica existente entre o medo e o seu efecto, a fuxida (Iñesta e Pamies, 2002, p 103). Esta expresión tamén pode usarse para designar unha persoa angustiada (vid. táboa 7).

O desprazamento do corazón en relación co pavor pode observarse nos seguintes fragmentos literarios tirado das obras *Desventuras dun lobo namorado* (p. 16), *A lagoa das nenas mudas* (p. 64) e *Pesadelo no tren Chocolate* (p. 54), respectivamente:

Cando estiven a carón do mel, souben que é mentira que o corazón estea no peito. O corazón está no peito, nos pés, nas orellas... e no rabo! Sentino bater tan forte que tiven medo de que me fuxise pola punta.

Un medo terrible facíame sentir o corazón ata nas dedas, aquela bruxa-cobra xa comera unha banda de búfalos e un león!

O seu corazón viña de cobrar vida independente e campáballe libremente por todo o corpo.

- *Poñer os pelos encrechados/de punta*

Asusteime tanto que, por un momento, non souben respirar e puxéronseme os pelos encrechados coma as agullas secas dos piñeiros. (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 11)

Era moi moreno e tiña un pelo moi crecho e negro, parecía mulato; o que pasaba era que tiña un defecto que lles puxo ós maiores os pelos de punta. (*¡Asústate, Merche!*, p. 135)

Como xa se indicou con anterioridade, un dos efectos fisiolóxicos do medo é a reacción cutánea. Neste caso en concreto, o pelo corporal é o que sofre unha modificación a causa do pavor. Cómpre ter en conta que esta unidade está conectada co mundo dos animais<sup>144</sup>. Ante unha ameaza, un animal, por exemplo un gato, pon os pelos de punta de todo o seu corpo para parecer máis feroz ante posibles depredadores.

#### 5.1.2.1.2. Movemento cara a dentro

- *Acolloar(se)*

---

<sup>144</sup> Podería incluírse no apartado A PERSOA ASUSTADA É UN ANIMAL.

Vaia, o desta mañá acolloome un pouco, pero xa ves, ao final seguro que me chaman só a min. (*Sobrevives?*, p. 19)

O verbo *acolloar* está conectado coa retracción do escroto (Geck, 2003, p. 275). A pesar de que a unidade se entende en termos de corpo e movemento, tamén se percibe a existencia dun modelo cultural, posto que parte da idea de que a valentía é un atributo propio do home, “por lo que los atributos viriles lo simbolizarían metonímicamente” (Iñesta e Pamies, 2002, p. 125).

#### 5.1.2.1.3. Movemento vibratorio

- *Asustar(se)*

Por favor, mamá, cambia de fantasías que me asustas e aínda non nacín (*Ola, estúpido monstro peludo!*, p. 45)

Dicían que nos asustabamos e que non se podía falar diso. Total era mentira porque nós non nos asustamos nada. (*O estanque dos parrulos pobres*, p. 127)

Coromines (2008, s.v. *susto*) sinala como posible explicación desta unidade de orixe incerta unha creación expresiva do movemento repentino do asustado ou sobresaltado. Aínda que non se percibe o tipo de movemento que reflicte o verbo, decidimos incluílo no vibratorio por ser o máis habitual e produtivo. Cómpre ter en conta o rendemento, tanto da forma verbal coma do substantivos *susto* que aparece en numerosas expresións non lexicalizadas: “dar(lle) un susto” (*O estanque dos parrulos pobres*, p. 86), “ter cara de susto” (*Isha, nacida do corazón*, p. 60), “ter susto” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 55) e “pasar(lle) o susto” (*Ola, estúpido monstro peludo!*, p. 108).

- *Tremer/estremecer/tremelicar/tremar*

De inmediato comecei a tremer. Non sei a intensidade das miñas pulsacións, para min que estaba a piques de me dar un infarto. (*A Pomba e o Degolado*, p. 65)

Sara estremecía, coma se lle arrincasen os brazos, só con imaxinalo. (*Isha, nacida do corazón*, p. 21)

- *Tremar coma un xunco*

Na cara leva as cores do inverno e dá en tremar coma un xunco. Está tan asustada!  
(*O misterio do Faro Vello*, p. 10)

As súas pernas, delgadas, tremeron coma xuncos sacudidos por un temporal. (*Filla das ondas*, p. [21])

- *Tremar(lle) as pernas*

Xa non creo que haxa nada que me quite o sono ou que me faga tremar as pernas.  
(*Sobrevives?*, p. 19)

Partindo da metonimia, OS EFECTOS FISIOLÓXICOS DUNHA EMOCIÓN REPRESENTAN ESA EMOCIÓN, estas unidades amosan a mesma base motivacional, un movemento vibratorio que pode afectar á totalidade do corpo ou só ás extremidades. Este movemento involuntario está relacionado coa idea do descontrol ou da perda de control, propia das emocións “negativas”.

#### 5.1.2.1.4. *Imposibilidade de movemento*

Consideramos que as expresións que amosan unha imaxe de inmovilidade ante o medo, son variantes do mesmo modelo icónico que mestura o movemento e o corpo humano. O medo, no ser humano, provoca unha tensión e un estiramento dos músculos e outros mecanismos motores. Deste modo, o individuo pode “conxelarse” e quedar inmóbil (Izard, 1977, p. 365). Geck indica que “se podría considerar la parálisis como una forma de camuflaje, un intentar pasar desapercibido” (2003, p. 273).

As unidades que se inclúen neste apartado poderían empregarse tamén para designar a sorpresa (vid. táboa 7). Izard (1977, p. 382) sinala que a nivel neurofisiolóxico, o temor ten algúns compoñentes superpostos con outras emocións, polo menos nas etapas iniciais do proceso de activación.



- *Converter(se) en estatua*

Convertínme en estatua. (*Gordíño recheo*, p. 74)

Daquela, ela tamén quedou convertida en estatua, cos ollos cravados no paxaro.  
(*Pesadelo no tren Chocolate*, p. 40)

Para amosar a ausencia de movemento, o noso sistema conceptual emprega obxectos ou materiais sólidos, que permanecen estáticos na realidade. A estatua é unha “obra de escultura que representa unha persoa ou animal” (DRAG), tradicionalmente esculpida en compoñentes pétreos, metais ou aliaxes.

- *Deixar sen alento*

Lembro que Arturo, que xa empezaba a vir algunha vez connosco, apañou un susto que o deixou sen alento. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 64)

No marco do temor, o atranco para respirar está conectado coa dificultade de movemento (Iñesta e Pamies, 2002, p. 109) e coa parálise (Geck, 2003, p. 277).

- *Petrificada, -o*

Debeu estudarme ben porque marchou sen correr, sen apurar o paso sequera, mentres eu seguía muda, petrificada no medio da rúa. (*Prohibido casar, papá!*, p. 94)

Papá saíu cerrando cun golpe esaxerado a porta, mentres unha morea de sapos daban chimpos atolados polo corredor –así se volveran as súas despedidas–; e mamá quedou muda de novo, petrificada coma unha estatua de chumbo. (*Ola, estúpido monstro peludo!*, p. 49)

- *Quedar de pedra*

Tanto Sara coma Cesar quedaron de pedra. (*Isha, nacida do corazón*, p. 135)

Estas dúas unidades teñen a mesma base motivacional que *converter(se) en estatua*. Desta volta a comparación faise coa pedra, un material sólido, duro e compacto.

- *Quedar tesa, -o (coma un garabullo)*

Teño medo de me atopar co Abominable Monstro das Neves. Non quero quedar teso perante os seus ollos. (*Cando a Terra esqueceu xirar*, p. 24)

Pero Leandro quedara teso coma un garabullo. (*Historia da bicicleta dun home lagarto*, p. 69)

O garabullo é un “pau delgado e pequeno, que se usa sobre todo para prender lume” (DRAG). A madeira non é tan resistente como os metais ou os materiais pétreos, porén tamén se emprega para exemplificar a inmovilidade humana.

#### 4.1.1.2. O MEDO É UN OBXECTO

As unidades que presentamos neste apartado reforzan a idea de que as emocións proceden do exterior e pasan ao interior do individuo (Santos e Espinosa, 1996, p. 197), concibíndoas coma obxectos que poden sufrir todo tipo de manipulacións. Kövecses (1990, p. 81) presenta a metáfora O MEDO ENTRA DENTRO DUNHA PERSOA DENDE FÓRA (FEAR GOES INTO A PERSON FROM OUTSIDE), indicando que o medo xa existe fóra da persoa, o que suxire que hai unha asociación conceptual estreita entre a causa do medo e o medo en si mesmo.

- *Coller medo*

A pega tamén lle collera medo á de inglés e portouse moi ben; despois, o que vivín na hora de ciencias naturais daría para un relato de aventuras que non sei se comezou cómico ou dramático, pero sei que rematou terriblemente tenso (*A Pomba e o Degolado*, p. 148)

Decateime de que así non era e collín medo de que o cura me berrase. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 69)

- *Meter medo*

A Roi non lle mete medo a escuridade e é quen de adiviñar as caras que pon a lúa, sen tan sequera mirala (*Apertas de vainilla*, p. [5])

A miña boca é horrorosa, mete medo! (*Prohibido casa, papá!*, p. 12)

- *Poñer medo*

Tiña unha cara de fame que puña medo. (*O neno can*, p. 9)

Tamén sería posible encaixar as expresións *meter medo* e *poñer medo*<sup>145</sup> no apartado O MEDO É MOVEMENTO, xa que, partindo da metáfora O MEDO ENTRA DENTRO DUNHA PERSOA DENDE FÓRA, pode concibirse coma un movemento corporal cara a dentro.

#### 4.1.1.3. O MEDO É CAMBIO DE COR

O medo relaciónase cunha mudanza de cor, como sinalan Iñesta e Pamies (2002, p. 114), “las metáforas cromáticas son un mecanismo muy recurrente y productivo en la expresión de sensaciones y emociones”. Do mesmo xeito que acontece coa ira, este tipo de expresións toman como base o corpo humano e a habitual palidez do rostro que provoca o temor, posiblemente motivada polos efectos da vasoconstrición ou da vasodilatación. Estas expresións poden empregarse tamén para indicar sorpresa (vid. táboa 7).

- *Poñer(se) branca, -o coma un folio*

Quedou quieta, eu púxenme branco coma un folio. (*A Pomba e o Degolado*, 65)

Esta unidade fraseolóxica establece unha comparación cun elemento que habitualmente concibimos como branco, o folio. Atopamos expresións non lexicalizadas que relacionan o medo con outros elementos de cor branca ou que producen esta color “máis brancos ca unha saba” (*Prohibido casar, papá!*, p. 17), “branco coma un prato de

<sup>145</sup> Entendemos que, neste caso, o verbo *poñer* responde á acepción “Facer que haxa nun sitio, ou no ánimo dunha persoa [certa cousa]” (DRAG).

arroz” (*O misterio do Faro Vello*, p. 21) e “branco coma se o metesen nunha bañeira con lixivia pura” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 72).

- *Virar(lle) a cor da cara*

Ao doutor viroulle a cor da cara e a piques estivo de desmaiarse. (*Gordíño recheo*, p. 17)

Papá nun principio virou a cor da cara, quedou coma un pouco pálido e non me dixo nada. (*Prohibido casar, papá!*, p. 57)

O cambio de cor que se produce no rostro humano é síntoma dunha emoción forte (vermello na ira e branco no medo), xa que A EXPRESIÓN DA CARA É EXPRESIÓN DO SENTIMENTO (Santos e Espinosa, 1996, p. 205).

#### 4.1.1.4. A PERSOA ASUSTADA É UN ANIMAL

Como xa se comprobou con anterioridade, o zoomorfismo é un proceso moi produtivo na linguaxe figurada. Neste apartado incluímos as unidades que parten da metáfora A PERSOA ASUSTADA É UN ANIMAL. Cómpre ter en conta que nalgunhas destas expresións non queda moi clara a diferenza entre a persoa covarde<sup>146</sup> e a persoa que sente medo.

- (*Marchar*) *co rabo entre as pernas*

Marchamos coma se fósemos cans co rabo entre as pernas. (*Ás de mosca para Anxo*, p. 115)

Buitrago (2007, s.v. *con el rabo entre las piernas*) sinala que algúns animais, cando foxen atemorizados, meten a cola entre as patas. Explica que esta actitude se debe a que no ano teñen situadas as glándulas que identifican o animal ante os da súa especie. Deste

---

<sup>146</sup> Nalgunhas ocasións, o temor converxe coa emoción da covardía. Durante a elaboración do corpus, atopamos unidades que refiren a covardía, pero que, tamén poden interpretarse, en certos casos moi concretos, como expresións do temor: *ser un galiña* (*A lagoa das nenas mudas*, p. 40) e *ser un cagallas* (*Mutacións xenéticas*, p. 15).

modo, ao fuxir co rabo entre as pernas, oculta o seu olor. Esta unidade fraseolóxica tamén pode designar a covardía<sup>147</sup>.

- *Poñérse(lle) a pel de galiña*

Por outro lado, meu irmán, dáme medo esa expresión de “busco pel de galiña”. Dende logo se é certo que podes vir agochado nesa falsa identidade, penso que vas atopar motivos dabondo para que se che poña a pel como ti dis. (*A máscara de palma*, p. 32)

Esta expresión relaciona o medo co aspecto da pel dunha persoa a causa do frío “ya que éste contrae los poros y el vello se eriza o pone de punta, reacción cutánea que también sobreviene ante determinados síntomas nerviosos causados por el miedo” (Celdrán, 2009, p. 484).

#### 4.1.1.5. O MEDO É INCAPACIDADE PARA FALAR

O medo provoca unha serie de reaccións que se producen no corpo humano e chegan ata a nosa lingua grazas á metonimia OS EFECTOS FISIOLÓXICOS DUNHA EMOCIÓN REPRESENTAN ESA EMOCIÓN. As unidades que conforman este apartado empréganse para amosar un momento de tensión provocado polo medo ou por outra situación angustiosa (vid. táboa 7). O temor relaciónase, deste xeito, coa dificultade para falar (Kovecses, 1990, p. 71).

- *(Producir) un nó na gorxa*

Estrela, unha compañeira nova, que non queriamos con nós, pola que ninguén tiña noutrora interese, acababa de producirnos un doloroso nó na gorxa a todos. (*As de mosca para Anxo*, p. 107)

Primeiro queda estática coma unha foto fixa, logo, como xa non ten nada que disimular, ponse a buscar por debaixo dos pupitres cun nó na gorxa que lle impide facer comentarios. (*Chamizo*, p. 71)

---

<sup>147</sup> Luque, Pamies e Manjón (1997, s.v. *cobarde*) sinalan que a palabra covarde procede do francés *couard* e este á súa vez do latín CAUDA, co significado de “cola”, aludindo ao comportamento do can.

Baseándonos nos exemplos literarios, esta unidade podería inserirse, igualmente, na emoción da tristeza. A tristura, o temor e a incerteza conforman a realidade destes fragmentos<sup>148</sup>.

- *Tragar cuspe/saliva*

E Ramiro tragou cuspe. (*Sobrevives?*, p. 57)

O can, aínda que aparentaba que sandara, volveu recaer. Tiña o moquillo. Eu..., – traga saliva– sen traballo, sen cartos para me permitir o luxo de pagar o veterinario. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 78)

Como indica Geck, este tipo de expresións son “*gestos verbales*, ya que se pueden utilizar sin que se produzca realmente la acción fisiológica en cuestión” (2003, p. 274).

#### 4.1.1.6. Outras

- *Dar medo*

“Anselmo, cámbianos de sitio que aquí vai un home que dá medo”. (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 39)

Nesta unidade o medo concíbese coma un obxecto<sup>149</sup> (A EMOCIÓN É UN OBXECTO) que se pode manipular. Concretamente, o medo entrégase como calquera outro elemento físico susceptible de posesión polo ser humano.

- *(Estar) morta, -o de medo*

Meu irmán tremía, estaba morto de medo desde que oíra o teu grito e nin sequera sabía dicirme onde estabas. (*Gordíño recheo*, p. 109)

---

<sup>148</sup> Os protagonistas das obras literarias amosan unha mestura de sentimentos ante a desaparición e posible morte dun ser querido.

<sup>149</sup> De todos modos, non a incluímos no apartado O MEDO É UN OBXECTO porque non parte da metáfora FEAR GOES INTO A PERSON FROM OUTSIDE, posto que, neste caso, o medo non se concibe como un elemento externo que se introduce na persoa.

E é que estaba verdadeiramente morta, morta de medo! (*Pesadelo no tren Chocolate*, p. 60)

Partindo da idea de que a emoción é un agresor (A EMOCIÓN É UN INIMIGO), nesta unidade indícase que o temor ten o poder de matar á persoa que o sofre. Asociamos o medo extremo coa perda de conciencia e incluso coa morte. Como indican Pamies e Iñesta (2002, p. 64), o falecemento asóciase ao dominio meta do medo por metonimia, xa que a morte é a “culminación por excelencia de toda agresión”.

- (*Pór*) cara de ver o demo

Os seus acenos son tan raros que unha señora que pasa coa súa filla asústase e pon cara de ter visto ó mesmísimo demo. (*Pimpín e dona Gata*, p. 33)

Como xa se indicou no apartado da ira, na tradición popular, o demo representa a maldade. Nesta unidade establécese unha comparación entre a persoa que sente medo e a visión dun ser maléfico.

- (*Sentir*) unha suor fría

Está acurralado. Unha suor fría esvara pola súa fronte. (*Mutacións xenéticas*, p. 48)

Unha suor fría percorreume toda a pel ó imaxinar que xa me desfixera del, pero unha bocalada de aire encheume o peito cando o atopei no armario do cuarto pequeno. (*Lúas de nácara*, p. 36)

Os cambios de temperatura están conectados coas máis fortes, a calor coa ira e o frío co medo. Neste caso concreto o temor represéntase mediante a unión de calor e frío corporais (Iñesta e Pamies, 2002, p. 113). O modelo icónico da temperatura está conectado co do movemento, xa que o frío tamén provoca tremor.



#### 4.1.1.7. Achega visual

Para completar a imaxe conceptual do medo que elaboramos a través da análise das unidades do corpus da ira, analizaremos algunhas ilustracións. Cómpre falar, unicamente, de catro obras que conteñen reproducións pictóricas do medo. En primeiro lugar, en *Pimpín e dona Gata*, ilustrada por Manuel Uhía mediante a técnica da acuarela e en tonalidades cálidas, unha nai e a súa filla corren ante o pavor que lles provoca a posibilidade de que a gata teña pulgas. En segundo lugar, na novela *A noite dos coroides*, os protagonistas manteñen a boca e os ollos moi abertos mentres son atormentados por diversas escenas terroríficas: crocodilos devorando persoas, escuridade, serpes atacando, demos sorrindo... As ilustracións de Norberto Fernández Serrano, en cor negra e branca, posúen trazos moi expresivos e detallados propios do manga.



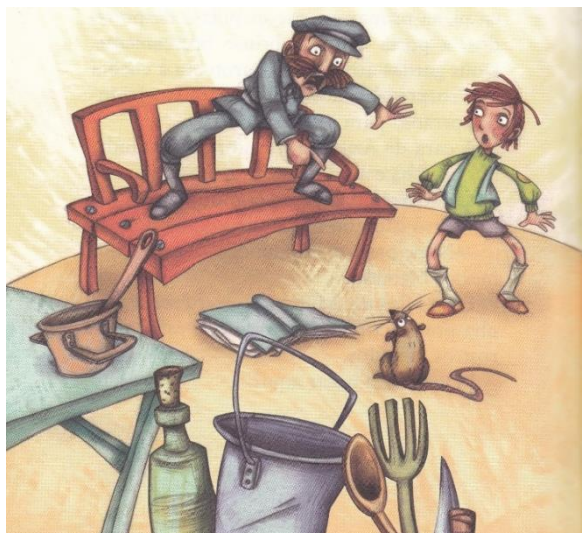
*Pimpín e dona Gata*, p. 35



*A noite dos coroides*, p. 56

En terceiro lugar, na obra *Historia da bicicleta dun home lagarto*, un garda sobe ao banco da cociña e ponse a “chiar coma un cocheo ridículo” (p. 107) debido ao medo que lle provoca a aparición dun rato: o personaxe represéntase coa boca e os ollos moi abertos. Nas ilustracións, Laura Súa Campo emprega a saturación cromática e fai uso dos degradados para crear volume e luminosidade.





*Historia da bicicleta dun home lagarto, p. 106*

Por último, o exemplo máis notable, en *Fiz, o coleccionista de MEDOS*, ilustrada por Teresa Lima, a representación do temor que se fai neste álbum amosa unha dupla vertente, onde imaxe e texto se complementan:

-Iiii, que... meeedoooo...! –chiou coma un ratiño. (*Fiz, o coleccionista de MEDOS*, p. [7])

-Uiii, uiii, que... meeedoooo...! –gritou coma un coche. (*Fiz, o coleccionista de MEDOS*, p. [9])

Fiz pensou que se convertera nunha galiña xigante. (*Fiz, o coleccionista de MEDOS*, p. [13])



*Fiz, o coleccionista de MEDOS, p. [8]*



*Fiz, o coleccionista de MEDOS, p. [10]*



*Fiz, o coleccionista de MEDOS, pp. [17-18]*

No álbum aparecen tres animais<sup>150</sup> (rato, porco e galiña) para reflectir o medo do protagonista, tomando como base a metáfora A PERSOA ASUSTADA É UN ANIMAL. Nas ilustracións que acompañan estes fragmentos literarios amósase a Fiz con rabo, orellas e fociño de rato; con rabo e fociño de porco; e co corpo cheo de plumas de galiña e mesmo, nun recuncho, dentro dun disface de galiña. De estilo figurativo e esquemático, predominando as cores frías e as tonalidades neutras, nas composicións alternanse planos xerais con primeiros planos.

Consideramos necesario, debido á escaseza de figuras que acheguen máis datos sobre a imaxe conceptual do pavor, presentar algunhas das expresións non lexicalizadas máis comúns, para completar este modelo cognitivo:

- O MEDO É MOVEMENTO. Cómpre ter en conta o rendemento do substantivo *arrepío*<sup>151</sup> que aparece en numerosas expresións non lexicalizadas: “producir(lle) arrepiós” (*¡Asústate, Merche!*, p. 10), “sentir arrepiós” (*Mutacións xenéticas*, p. 25), “entrar(lle) arrepiós” (*Xela volveuse vampira*, p. 24), “meter arrepió” (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 18) e “dar(lle) arrepió” (*Xela volveuse vampira*, p. 13).
- O MEDO É ENFRIAMENTO CORPORAL (Iñesta e Pamies, 2002, pp. 111-112). O frío aparece nas seguintes unidades expresando temor: “sentir un calafrío” (*Ola, estúpido monstro peludo!*, p. 101) e “xear(lle) os ósos” (*A noite dos coroides*, p. 55).

<sup>150</sup> O rato é un animal que se emprega habitualmente para conceptualizar a intelixencia, “*fino/a coma un rato*: Muy listo” (DFG). A súa vez, o porco aparece ligado no noso sistema conceptual coa teimosía, o egoísmo ou a falsidade.

<sup>151</sup> Procede do latín HORRIPILARE, co significado de “hacer erizar los cabellos” (Coromines, 2008, s.v. *horror*).

- *O que ten cu ten medo* (Taboada, 2000). Este refrán, xunto coa existencia de expresións non lexicalizadas como “quedar sen cu” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 141) ou “apertar o cu” (*Sobrevives?*, p. 27), permítenos falar da existencia dunha relación entre o pavor e unha parte do corpo humano: o cu. As expresións que botan man desta imaxe empregan a diarrea ou a relaxación de esfínteres (Geck, 2003, p. 275) para verbalizar o temor. Iñesta e Pamies (2002, p. 104) destacan que estas metáforas reflicten a valoración social negativa do medo mediante a ruptura do tabú dos excrementos.

#### 4.1.1.8. Expresións do medo

O temor, percibido no noso modelo popular coma un estado negativo, é unha emoción de gran potencia, que ten un efecto moi marcado na percepción, no pensamento e no comportamento da persoa (Izard, 1977, p. 365).

Polo que se refire á produtividade de metáforas e metonimias no marco do modelo cognitivo do medo, destaca con moita diferenza O MEDO É MOVEMENTO sobre as demais. Así, podemos afirmar que as metonimias teñen un gran peso na conceptualización do pavor<sup>152</sup>. Como sinala James (1985, p. 62) é imposible entender a emoción do medo sen a existencia das sensacións de ritmo cardíaco acelerado, problemas respiratorios, tremores, membros debilitados, carne de galiña ou axitación visceral.

Seguidamente presentamos unha táboa coas unidades estudadas e a súa presenza nas obras de consulta (dicionarios, glosarios...), acompañadas das correspondentes definicións.

**Táboa 7. As expresións do medo**

Expresións	Dicionarios
<i>Dar(lle) chimpos/pinchos o corazón</i>	DDFG <b>Darlle un brinco o corazón</b> [a alguén] Sobresaltarse; impresionarse. DFS21 <b>Darlle un brinco o corazón</b> (s. d.) AFOG

<sup>152</sup> Isto fai que autores coma Kövecses (1990) analicen o medo soamente a través das metonimias, deixando nun segundo plano as metáforas.

	<p><b>Dar un brinco o corazón</b> Sobresaltarse, recibir unha forte impresión.</p>
<p><i>(Escoitar/sentir) o corazón na gorxa</i></p>	<p>DDFG [Estar u. p.] <b>co corazón nas gorxas</b> Experimentar moita angustia ou moita inquedanza</p>
<p><i>Poñer os pelos encrechados/de punta</i></p>	<p>DDFG <b>Poñerlle os pelos de punta</b> [u. c. a alguén] <b>Poñérselle os pelos de punta</b> [a alguén] <b>Poñérselle os pelos dereitos</b> <b>Poñérselle os pelos tesos</b> (Facer) sentir moito medo, arrepío ou repulsa; arrepiarse. DCEFF <b>Poñérselle os pelos de punta</b> Sentir [alguén] estremecemento por mor do medo, terror, repugnancia, etc. DFG <b>Pórense os pelos de punta</b> [a alguén] Sentir moito medo ou desagrado. AFOG <b>Poñe-los pelos dereitos/ _ de espeto/ _ de punta</b> Meter medo, sobrecolle. DFS21 <b>Poñer os pelos de espeto/ de punta/ dereitos</b> (s. d.) DRAG <b>Poñer os pelos de punta</b> Producir unha persoa ou cousa unha forte impresión ou medo a outra persoa. DXCG <b>Poñer os pelos de punta</b> <b>Pór os pelos de punta</b> (s. d)</p>
<p><i>Acolloar(se)</i></p>	<p>DRAG <b>Acolloar</b> Sentir temor. GDS21 <b>Acolloar</b> <i>coloquial.</i> Atemorizar ou sentirse atemorizado. DEE <b>Acolloar</b> Atemorizar, ter medo.</p>
<p><i>Asustar(se)</i></p>	<p>DRAG <b>Asustar</b> Sentir medo.</p>

	<p>GDS21</p> <p><b>Asustar</b></p> <p>Causar, ou sentir, susto ou medo.</p> <p>DEE</p> <p><b>Assustar</b></p> <p>Receber ou ter susto ou receio.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Asustar</b></p> <p>Dar un susto a alguén.</p> <p>DdD<sup>153</sup></p> <p><b>Asustarse</b></p> <p>Asustarse. Recibir susto. Tener miedo, sobresaltarse.</p>
<p><i>Tremar/estremecer/ tremelicar/tremar</i></p>	<p>DRAG</p> <p><b>Tremar</b></p> <p>Axitarse fisicamente ao sentir un gran medo, por unha emoción etc.</p> <p><b>Estremecer</b></p> <p>Tremar por causa do medo, do frío ou de algo extraordinario.</p> <p><b>Tremelicar</b></p> <p>Tremar co frío ou co medo.</p> <p><b>Tremar</b></p> <p>(s. d)</p> <p>GDS21</p> <p><b>Tremar</b></p> <p>Axitarse de forma involuntaria e frecuente.</p> <p><b>Estremecer</b></p> <p>Tremar -en sentido recto ou figurado-, ter medo.</p> <p><b>Tremelicar</b></p> <p>Tremar de frío ou co medo.</p> <p><b>Tremar</b></p> <p>(s. d)</p> <p>DEE</p> <p><b>Tremar</b></p> <p>Ter medo.</p> <p><b>Estremecer</b></p> <p>Assustar, meter medo.</p> <p><b>Tremelicar</b></p> <p>Tremar continuamente de frío ou de susto.</p> <p><b>Tremar</b></p> <p>Tremar.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Tremar</b></p> <p>(s. d)</p>

<sup>153</sup> *Papeletas de un diccionario gallego* (1792-1797), de Juan Sobreira Salgado e *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega.

	<p><b>Estremecer</b> (s. d)</p> <p><b>Tremelicar</b> (s. d) DdD<sup>154</sup></p> <p><b>Tremer</b> Tener miedo. Temblar de miedo.</p> <p><b>Estremecer</b> Amedrentar, ocasionar alteración o sobresalto en el ánimo.</p> <p><b>Tremelicar</b> Tembletear. Temblar continuamente de frío o miedo.</p> <p><b>Tremar</b> Temblar de miedo, ó frío.</p>
<i>Tremer coma un xunco</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Tremer [u. p.] coma un xunco (verde)</b> Tremer por mor do medo ou do frío.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Tremer coma un xunco</b> Ter [alguén] moito medo, frío ou nervios.</p> <p>DFG</p> <p><b>Tremer [u. p.] coma un xunco (na auga)</b> Tremer moito [por cousa do frío ou os nervios]</p> <p>AFOG</p> <p><b>Tremer coma unha vara verde/ _ un vimbio/ _ unha xostra/ _ un xunco</b> Ter moito frío ou moito medo.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Tremer coma unha xostra/ un xunco/ unha vara verde/ un vimbio</b> (s. d.) DdD<sup>155</sup></p> <p><b>Treme com'on xunco</b> Quando tiene mucho frío o miedo.</p>
<i>Tremer(lle) as pernas</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Tremerlle as pernas [a alguén]</b> Sentir medo, estar nervioso.</p> <p>DdD<sup>156</sup></p> <p><b>Trembequearlle as pernas a un</b></p>

<sup>154</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1854 e 1863), de Francisco Javier Rodríguez; *Diccionario del dialecto gallego* (1858), de Luís Aguirre del Río; *Diccionario gallego-castellano* (1884), de Marcial Valladares Núñez; *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

<sup>155</sup> *Frampas, contribución al diccionario gallego* (1978), de Eligio Rivas Quintas.

<sup>156</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	Temer, sentir medo profundo por una cosa, tener horror.
<i>Converter(se) en estatua</i>	DDFG <b>Convertirse/trocarse en estatua de sal</b> <sup>157</sup> [u. p.] Quedar totalmente inmóvil. LFCEG <b>Quedar coma unha estatua</b> Quietude.
<i>Deixar sen alento</i>	DdD <sup>158</sup> <b>Deixar a un sin alento</b> Aturdirlo, asustarlo; cansarlo, fatigarlo; dejarlo mal parado de un golpe, etc.
<i>Petrificada, -o</i>	DRAG <b>Petrificado, petrificada</b> <i>fig.</i> Que quedou inmóvil por mor dunha acción violenta, dun susto etc. GDS21 <b>Petrificar</b> <i>fig.</i> Deixar, ou quedar, inmóvil, sen poder ou saber reaccionar a consecuencia do susto, golpe etc. DEE <b>Petrificado</b> Assombrado, abraiado, estarrecido. DXCG <b>Petrificar</b> Deixar inmóvil a un.
<i>Quedar de pedra</i>	DCEFF <b>De pedra</b> Turbado e desconcertado [alguén] ante algo, sen saber qué dicir ou cómo reaccionar. AFOG <b>Quedar de pedra/ _ finado</b> Ficar atónito. DFS21 <b>Quedar de pedra</b> Quedar abraiado. DRAG <b>De pedra</b> Abraiado ou afectado por algo inesperado, ata o punto de non poder reaccionar ou de non saber que facer. GDS21 <b>De pedra</b>

<sup>157</sup> Referencia bíblica.

<sup>158</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.



	<p>Paralizado polo abraio ou insensible.</p> <p>DEE</p> <p><b>Quedar de pedra</b></p> <p>Quedar estupefacto, assombrado, atónito, muito sorprendido.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Deixalo de pedra</b></p> <p>(s. d)</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Quedar coma unha pedra</b></p> <p>Pasmo.</p> <p>DdD<sup>159</sup></p> <p><b>Quedarse de pedra</b></p> <p>Quedarse uno frío.</p>
<i>Quedar tesa, -o (coma un garabullo)</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Deixar teso</b> [u. p. a alguén]</p> <p><b>Quedar tesa</b> [u. p.]</p> <p><i>col.</i> (Deixalo ou quedar un mesmo) conxelado de frío; estarrecido, atónito; sen sentido, morto.</p> <p>[Estar u. p.] <b>(dereita/tesa) coma un garabullo</b></p> <p>(Estar) moi dereita, moi tesa.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Teso</b> [ORAL]</p> <p>Turbado e desconcertado [alguén] ante algo, sen saber qué dicir ou cómo reaccionar.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Quedar finado/ frío/ morto/ pampo/ seco/ teso</b></p> <p>Quedar abraiado.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Deixar teso a alguén</b></p> <p>fig. e col. Sorprendelo.</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Quedar/estar teso coma un garabullo</b></p> <p>Teso.</p>
<i>Coller medo</i>	<p>DEE</p> <p><b>Colher medo</b></p> <p>Amedrontar-se, atemorizar-se.</p> <p>DdD<sup>160</sup></p> <p><b>Coller medo</b></p> <p>Asustarse.</p>
<i>Meter medo</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Meter medo</b> [ORAL]</p> <p>Provocarlle medo ou temor [unha cousa ou persoa a alguén].</p>

<sup>159</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>160</sup> *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.



	<p>DFS21</p> <p><b>Meter medo</b></p> <p>(s. d.)</p> <p>DRAG</p> <p><b>Meter medo</b></p> <p>Provocar unha forte impresión.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Meter medo</b></p> <p>Asustar.</p> <p>DEE</p> <p><b>Meter medo</b></p> <p>Atemorizar.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Meter ou poñer medo</b></p> <p>Dar un susto a alguén.</p> <p>DdD<sup>161</sup></p> <p><b>Meter medo</b></p> <p>Espantar, asustar, infundir pavor.</p>
<i>Poñer medo</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Poñer medo [ORAL]</b></p> <p>Provocarlle medo ou temor [unha cousa ou persoa] a alguén.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Poñer medo</b></p> <p>(s. d.)</p> <p>DEE</p> <p><b>Pôr medo</b></p> <p>Atemorizar, amedrontar.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Meter ou poñer medo</b></p> <p>Dar un susto a alguén.</p> <p>DdD<sup>162</sup></p> <p><b>Poñer medo</b></p> <p>Asustar</p>
<i>Poñer(se) branca, -o coma un folio</i>	<p>DEE</p> <p><b>Ficar mais branco que um papel</b></p> <p>Empalidecer repentinamente devido a uma emoção ou susto.</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Quedar(se) máis branco có papel</b></p> <p>Sorpresa.</p> <p><b>(Ser) branco coma o papel</b></p> <p>Branco.</p>

<sup>161</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1884), de Marcial Valladares Núñez e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>162</sup> *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

	DdD <sup>163</sup> <b>Quedarse un máis branco que o papel</b> Palidecer repentinamente a consecuencia de alguna emoción o susto.
<i>Virar(lle) a cor da cara</i>	DDFG <b>Virárselle a cor</b> [a alguén] Palidecer. AFOG <b>Vira-la cor</b> Palidecer. GDS21 <b>Revirarse a cor</b> Cambiar esta, palidecer. DdD <sup>164</sup> <b>Mudar de color</b> <b>Rebira-lo color</b> Cambiar el color, palidecer; se dice también como nota representativa de la cara de una persona si se trata de situaciones que resultan embarazosas para ella.
<i>(Marchar) co rabo entre as pernas</i>	DDFG <b>Fuxir/marchar</b> [u.p.] <b>co rabo entre as pernas</b> col. Irse avergonzada, escarnecida. DCEFF <b>Marchar/Liscar/Fuxir... co rabo entre as pernas</b> Marchar/Liscar/Fuxir... [alguén] dalgún sitio vencido e avergonzado, ou mesmo humillado. DFG <b>[fuxir/marchar u.p.] co rabo entre as pernas</b> [Fuxir/marchar] avergonzado/a, humillado/a. AFOG <b>Mete-lo rabo entre as pernas</b> Ter medo. DFS21 <b>Co rabo entre as pernas</b> Con vergoña ou de xeito humillante. GDS21 <b>Co rabo entre as pernas</b> col. Vencido, humillado, avergonzado. DEE <b>Com o rabo entre as pernas</b> Avergonhado, humilhado, vencido. DXCG

<sup>163</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>164</sup> *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

	<p><b>Co rabo entre as pernas</b> (s. d) DdD<sup>165</sup></p> <p><b>Meter o rabo entras pernas</b> Aquietarse, encogerse o amilanarse por cobardía en medo.</p>
<i>Poñérse(lle) a pel de galiña</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Poñer [u.c.] a pel de galiña</b> <b>Ter [u.p.] a pel de galiña</b> Estremecer(se) polo medo, grima, noxo etc. DCEFF</p> <p><b>Poñérselle a pel de galiña</b> Sentir [alguén] estremecemento por mor do medo, terror, repugnancia, etc. AFOG</p> <p><b>Poñérselle a un a carne de galiña</b> Arrepiarse. DFS21</p> <p><b>Poñérselle a carne de galiña</b> Ourizárselle a pel polo medo ou pola emoción. DRAG</p> <p><b>Pel de galiña</b> Carne de galiña. GDS21</p> <p><b>Poñerse a pel de galiña</b> Amoratarse e granularse por causa dunha impresión ou frío. DXCG</p> <p><b>Ter pel de galiña</b> (s.d.)</p>
<i>(Producir) un nó na gorxa</i>	<p>DDFG</p> <p><b>[Facérselle/poñérselle] un nó na gorxa [a alguén]</b> (Sentir) unha dificultade para tragar, ou para expresarse debido aos nervios ou a unha forte emoción. DFS21</p> <p><b>Poñérselle un nó na gorxa</b> (s. d.) GDS21</p> <p><b>Atravesárselle a un un nó na gorxa</b> <i>col.</i> Non poder falar por susto, pena ou vergonza. DEE</p> <p><b>Sentir um nó na garganta</b> Sentir a voz embargada por efecto de qualquer comoção. DXCG</p>

<sup>165</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p><b>Poñerse un nó na gorxa</b> Hacerse un nudo en la garganta.</p>
<i>Tragar cuspe/saliva</i>	<p>DDFG  <b>Tragar cuspe</b> [u. p.]  Mostrar susto ou sorpresa co acto de tragar cuspe; soportar unha ofensa; dominar o orgullo ferido.  <b>Tragar saliva</b> [u. p.]  Reaccionar perante unha turbación tragando ruidosamente saliva; reaccionar gardando silencio ante unha ofensa.  DEE  <b>Tragar cuspe</b>  Aguentar algo que ofende ou desgosta sem protestar.  <b>Engolir a saliva</b>  Não se atrever a dizer palavra  DdD<sup>166</sup>  <b>Tragar cuspe</b>  Tragar saliva, turbarse, no acertar a hablar. Soportar en silencio y sin protesta una determinación, palabra o acción que ofende o disgusta.</p>
<i>Dar medo</i>	<p>DCEFF  <b>Dar medo</b>  Provocarlle medo ou temor [unha cousa ou persoa] a alguén.  DFS21  <b>Dar medo</b>  (s.d.)  DdD<sup>167</sup>  <b>Dá medo</b>  Dícese de lo que infunde miedo.</p>
<i>(Estar) morta, -o de medo</i>	<p>DDFG  [Estar u.p.] <b>Cagada de medo</b>  <b>Morta de medo</b>  <i>col.</i> Cheíña de medo, sentindo moito medo.  DCEFF  <b>Estar morto de/co medo</b>  Ter [alguén] moito medo.  DFS21  <b>Estar cagado/ morto de medo</b>  (s. d.)  DRAG  <b>Morto de medo, cansazo etc.</b>  Que experimenta nun grao moi elevado o sentimento ou sensación que se expresa.  GDS21</p>

<sup>166</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>167</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<b>Morto de medo</b> Moi asustado. DXCG <b>Morrer co medo</b> (s.d.) DdD <sup>168</sup> <b>Morrerse un de medo</b> Padecer gran medo por recelo de cosa adversa o por pusilánime.
<i>(Pór) cara de ver o demo</i>	LFCEG <b>Coma se vira ó mesmo demo</b> Medo.
<i>(Sentir) unha suor fría</i>	DEE <b>Sentir suores frios</b> Achar-se em apertos.



<sup>168</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

#### 4.1.2. A tristeza

Do mesmo xeito que acontece coa ira e co medo, o campo conceptual da tristeza é moi amplo, xa que existen múltiples denominacións para designar esta emoción: pesar, mágoa, pena, depresión, angustia e ansiedade, entre outros. As diferentes palabras amosan a existencia de pequenas diferenzas en relación coa intensidade<sup>169</sup>. Nesta análise, falaremos da emoción da tristeza nun sentido amplo, abarcando diversas intensidades e connotacións. Ademais, empregaremos as voces tristeza, tristura, mágoa e pesar como sinónimos totais.

A tristura é a emoción negativa máis comunmente experimentada (Izard, 1977, p. 295). Pese a que nalgúns casos non se coñece o motivo interno ou externo que a provoca, podemos sinalar algunhas das súas posibles causas: dor, ruído, decepción, separación, fracaso... Izard (1977, p. 285) destaca que unha das causas máis comúns da mágoa é a perda, é dicir, a dor resultante dunha separación permanente ou a morte dun ser querido. Tamén sinala que esta emoción está presente nas nosas vidas dende o propio nacemento.

A percepción prexudicial ou nociva do pesar fai que algúns dos dominios orixe empregados para conceptualizar a tristura estean conectados coa avaliación negativa da emoción por parte dos seres humanos. Podemos indicar, ademais, tomando como punto de partida as metáforas propostas por Kövecses (2000, pp. 24-25), a contraposición entre tristura e felicidade. Mentres que a mágoa se asocia cos termos abaixo, escuridade e falta de vitalidade; a ledicia toma como base as palabras arriba, luz e vitalidade.

A tristeza pode representarse a través das reaccións fisiolóxicas, “¿qué sería sin sus lágrimas, sus sollozos, su opresión del corazón, sus punzadas en el esternón?” (James, 1985, p. 62). Izard (1977, p. 287) sinala como compoñentes corporais ou signos de tristura, as comisuras dos beizos cara abaixo e as cellas arqueadas. Ademais, indica que o prototipo da expresión da mágoa e a súa forma máis habitual é o acto do choro. Na idade adulta, o xemido acompañado de bágoas pode transformarse “into a long, sagging face and whining voice” (1977, p. 288).

---

<sup>169</sup> Algunhas das voces son termos psiquiátricos. Falamos, fundamentalmente, da depresión e dos trastornos de ansiedade. É preciso ter en conta esta cuestión porque ofrece un patrón máis complexo da emoción, xa que, por exemplo, a depresión pode estar influenciada por unha variedade de factores neurofisiolóxicos e bioquímicos (Izard, 1977, p. 285).

Seguindo a estrutura empregada para ira e para o medo, clasificamos as expresións do corpus tomando como base o dominio fonte e os modelos icónicos e arquimetáforas, pese a que Iñesta e Pamies (2002) non inclúen esta emoción no seu repertorio. Atopamos unidades que relacionan a tristura co movemento ou posición, co conflito e cos obxectos. Incluimos, ademais, o dominio fonte do corpo humano (corporeización), debido á súa produtividade. De ser necesario, as expresións que non encaixan en ningún dos compartimentos específicos presentaranse nun apartado común denominado “outras”.

**Táboa 8. Dominio meta: Tristura**

Tristura	
Dominios fonte	CORPO
	POSICIÓN/MOVEMENTO
	ABAIXO
	CONFLITO
	OBXECTO

#### 4.1.2.1. A TRISTEZA É ABAIXO

A tristeza pode presentarse coma un movemento cara abaixo ou xa directamente coma unha posición. As expresións que se atopan neste apartado toman como base as metáforas orientacionais FELIZ É ARRIBA e TRISTE É ABAIXO, “una postura inclinada acompaña característicamente a la tristeza y la depresión, una postura erguida acompaña a un estado emocional positivo” (Lakoff e Johnson, 1986, p. 51). A maioría das unidades que se atopan neste apartado son metáforas mortas<sup>170</sup>, é dicir, precisamos a etimoloxía para establecer unha relación entre a tristura e o movemento ou posición cara abaixo. Para Santos e Espinosa (1996, p. 209) existe unha conexión entre TRISTE É ABAIXO e a metáfora AS SENSACIÓNS DESAGRADABLES SON CARGAS, “los efectos de esa carga sobre nosotros son los de producir una postura corporal encorvada”.

- *Afundir(se)*

<sup>170</sup> Segundo Ungerer e Schmid (1996, p. 117), a metáfora está morta cando “the metaphorical force of the word is no longer active”.

Eu tan só te advirto de que, se queres afundirte ti, faino; xa es grande abondo para saberes o que fas, pero o rapaz déixao moverse e vivir. (*Gordíño recheo*, p. 21)

E Nadim, afundido por unha pena enorme, saía pola mañá e apertábase a Xeo. (*O neno can*, p. 22)

O verbo *afundir*, que nun primeiro momento se empregou co significado de “destruír” ou “arruinar”, comezou a xeneralizarse na época moderna como “sumir, echar al fondo” (Coromines, 2008, s.v. *hundir*).

- *Apenada, -o*

Pobre animal! –di, apenado, un veciño. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 110)

Pimpín non sabe o que está a pensar dona Gata e salouca sinceramente apenado polo seu malvado comportamento. (*Pimpín e dona Gata*, p. 51)

- *Coma unha alma en pena*

Perder a identidade, meu fillo, é vagar coma unha alma en pena que se quedase sen o seu propio corpo. (*A máscara de palma*, p. 35)

Un vento morno, coma unha alma en pena, rosma o seu laio. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 110)

Partindo da metáfora AS SENSACIÓNS DESAGRADABLES SON CARGAS, Santos e Espinosa (1996, p. 210) sinalan que as cargas tributarias tamén producen efectos devastadores no ser humano, xa que a palabra *pena*<sup>171</sup> provén do grego *poiné* ‘multa’. Para Geck (2003, p. 232) esta imaxe está conectada co cristianismo, que interpreta as desgrazas como castigos divinos.

No caso da segunda unidade, *coma unha alma en pena*, emprégase para representar o pesar, un termo relixioso moi arraigado na cultura popular galega:

---

<sup>171</sup> Cómpre salientar o rendemento do substantivo *pena* que aparece en numerosas expresións non lexicalizadas: “dar pena” (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 27), “medrar(lle) a pena” (*Unha raíña negra*, p. 119), “morrer de pena” (*Historia da bicicleta dun home lagarto*, p. 65), “sufrir unha pena” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 108), “engulir as penas” (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 16) e “acender a pena” (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 16).



As almas en pena son as ánimas do purgatorio, pero, con máis propiedade, son as almas que andan vagando polo mundo, sen poder deixalo, situación que é peor có inferno, e que a alma non soporta. (Cuba, Reigosa e Miranda, 1999, s.v. *alma*)

- *Apesarada, -o*

Veredes, estou moi apesarada, dáme moita mágoa imaxinar o mal que o estará a pasar o gatiño alí, no medio do lixo, mentres non lle chega o momento de morrer. (*Chamizo*, p. 67)

Coromines (2008, s.v. *pesar*) sinala que esta unidade procede do latín *PENDĒRE*, co significado de “pesar”. Polo tanto, sería outro exemplo da metáfora *AS SENSACIONES DESAGRADABLES SON CARGAS*.

- *Consumir(se)/sumir(se)*

Esa suposición consumíame e tentei non pensar niso. (*Lúas de nácara*, p. 28)

Tía Marta respecta a súa dor pero non está disposta a permitir que a súa sobriña se consuma na tristeza e, logo duns toques na porta, entra, senta ao seu carón e tenta collerlle unha man que Lorena rexeita de vez. (*O misterio do Faro Vello*, p. 71)

Coromines (2008, s.v. *sumir* e *consumir*) indica que proceden do latín *SUMĒRE*, que se empregaba como “tomar”, fundamentalmente con alimentos. Destaca que deste significado orixinal pasou a “tragarse comidas e bebidas” e posteriormente a “fundir baixo a terra ou baixo a auga”.

- *Consternada, -o*

O pobo enteiro busca consternado a Ío. (*A lagoa das nenas mudas*, p. 101)

O barrio de San Roque permanece consternado ante a noticia, mentres xorden centos de persoas que desexarían darlle un fogar a esa nena que naceu dúas veces nun mesmo día. (*Isha, nacida do corazón*, p. 18)

Esta unidade deriva de STERNĚRE, co significado de “tender por el suelo” (Coromines, 2008, s.v. *consternar*).

- *Derrubar(se)*

Todo se derrubou; eu tamén me derrubei coma se rompese. (*Lúas de nácara*, p. 114)

O verbo *derrubar* procede do latín vulgar DĒRŪPĀRE “despeñar”, derivado de RUPES “precipicio, ribazo” (Coromines, 2008, s.v. *derrumbar*). Esta mesma imaxe aparece recollida nas unidades non lexicalizadas “derrubar(se) a esperanza” (*¡Asústate, Merche!*, p. 49) e “derrubar(se) o ánimo” (*Prohibido casar, papá!*, p. 153).

- *Encoller(se) o corazón*

O meu corazón encollíase dorido e asemade alentaba esperanza. (*Lúas de nácara*, p. 78)

Como sinala Mellado (1999, p. 337), é común atopar metáforas que amosen a contracción de órganos en situacións consideradas negativas: preocupación, medo, derrota e morte. Á súa vez, Gutiérrez (2009, p. 174) sinala que as expresións teñen connotacións positivas cando se dilata o corazón e negativas cando se encolle. A unidade fraseolóxica *encoller(se) o corazón* reforza a conceptualización deste órgano como o recipiente das emocións mediante o emprego da metonimia O CORAZÓN REPRESENTA A PERSOA.

- *Estar baixa, -o de ánimo*

Un día destes imos a Portugal buscar un xílgaro; morreume un e a parella está moi baixa de ánimo. (*A Pomba e o Degolado*, p. 72)

Nesta expresión percíbese a existencia dunha cuantificación do ánimo, baseada no esquema de imaxe de ESCALA. Se o ánimo aumenta ou diminúe, a tristura e, polo tanto a ledicia, tamén aumentan ou diminúen proporcionalmente.

- *Murchar*

Conteille todo o que acontecera nos días anteriores e como Xela murchara coma unha camelia enferruxada. (*Xela volveuse vampira!!*, p. 34)

Abandónao con expresión descompuesta como se de súpeto se murchase o seu rostro. (*A máscara de palma*, p. 217)

Esta unidade toma como base a metáfora A PERSOA É UNHA PLANTA. Establécese unha comparación entre o comportamento dunha persoa triste e a situación dun vexetal en mal estado, que carece da humidade precisa, amosando unha posición corcovada.

- *Non levantar cabeza*

Dende que anos atrás morrera nunha guerra, inxusta e terrible coma todas as guerras, non fora quen de levantar cabeza. (*Un misterio na mochila de Alba*, p. 41)

A cabeza está situada na parte máis elevada do corpo e pode empregarse para representar metonimicamente o ser humano.

#### 4.1.2.2. A TRISTEZA É FÍSICA

Neste apartado recollemos aquelas unidades que conectan a tristeza coa ruptura da integridade corporal, xa que esta emoción pode experimentarse como unha dor física (Santos e Espinosa 1996, p. 210) consecuencia dun conflito. Este rompemento (O EFECTO EMOCIONAL É CONTACTO FÍSICO, de Lakoff e Johnson, p. 89), á súa vez, está baseado na metáfora A EMOCIÓN É UN INIMIGO e represéntase mediante a loita e o seu efecto ou repercusión. En relación con esta mesma imaxe, Geck (2003, p. 223) propón a metonimia A DOR PSÍQUICA É DOR FÍSICA.

Cómpre salientar, no marco do concepto físico da emoción, a produtividade do verbo *ferir* na súa acepción figurada<sup>172</sup>. As palabras (*Dúas bágoas por Máquina*, pp. 79-80), os acontecementos da vida (*¡Asústate, Merche!*, p. 24) e a incompreensión (*A máscara de palma*, p. 168) poden ferir ás persoas, causándolles un sentimento de dor profunda que por veces motiva a tristura.

- *Abatida, -o*

Abatido por mor da situación, ningún veciño se decata do feito, o profesor non atopa un xeito de chamar a atención. (*Mutacións xenéticas*, p. 78)

Certa atardecida non apareceu, e eu notei cómo unha corda invisible me abafaba.

Abatido, saín a fóra. (*Lúas de nácara*, p. 99)

Coromines (2008, s.v. *batir*) indica que o verbo *abater* procede do latín *BATTUĒRE*, co significado de “golpear”.

- *Aflixida, -o*

Daquela deu en chorar aflixida. (*Isha, nacida do corazón*, 61)

Párteme o corazón verte tan aflixido. (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 32)

Esta unidade procede do latín *FLIGERE*, co significado de “golpear” (Coromines, 2008, s.v. *afligir*).

- *Agoniada, -o*

Nese instante ve a súa neta, que está moi agoniada pola difícil situación. (*Un cabalo de lume*, p. 22)

Atopar a miña nai en calquera recuncho coa súa eterna conxuntivite volvérase agoniante; tan agoniante coma o seu desexo de ser perfecta, sempre disposta a culparse dos nosos erros e a botar a chorar. (*A Pomba e o Degolado*, p. 59)

---

<sup>172</sup> “Causar dor ou desgusto moral a” (DRAG).

Segundo Coromines (2008, s.v. *agonía*), o substantivo *agonía* procede do grego e tiña o significado de “loita”.

- *Arrincar(lle) o corazón*

Alba sentiu unha dor intensa, coma se lle arrincasen o corazón. (*Un misterio na mochila de Alba*, p. 131)

- *Partir(lle) o corazón*

Párteme o corazón verte tan aflixido. (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 32)

Estas unidades fraseolóxicas toman como base o órgano do corazón para representar a tristura, posto que O CORAZÓN REPRESENTA A PERSOA e este concíbese como un obxecto valioso. O órgano, considerado como sede das emocións, representa metonimicamente a totalidade do corpo, é dicir, o ser humano. Na primeira expresión, a persoa triste sente como lle arrebatan o corazón empregando a forza. En *partir(lle) o corazón*, fundamentada na metáfora O CORAZÓN É UN OBXECTO DE VALOR QUE PODE ROMPERSE (Gutiérrez, 2010, p. 155), a forza producida contra o órgano causa a súa fractura. Como sinalan Santos e Espinosa (1996, p. 221), o efecto dun sufrimento intenso ameaza a nosa integridade física ata deixarnos “rotos, deshechos, destrozados, e incluso hechos polvo”.

- *Cravar(se)(lle) na alma* [algunha cousa]

As palabras da avoa cravábanseme na alma coma afiados coitelos. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 71)

Cada esgazadura que dá é un puñal que se crava no máis profundo da súa alma. (*¡Asústate, Merche!*, p. 196)

- *Doer(lle) a alma*

As nosas bágoas sinceras, desas que só se soltan cando doe na alma, conseguiron que todo aquel pesadelo rematase felizmente. (*A noite dos coroides*, pp. 40-41)

- *Romper(lle) a alma*

Túa irmá está tan fraca que nos rompe a alma a todos. (*A máscara de palma*, p. 29)

E fíxoo con aqueles ollos da conxuntivite que me rompen a alma. (*A Pomba e o Degolado*, p. 55)

Segundo a tradición cristiá, a alma é unha entidade inmaterial e inmortal que posúe cada ser humano. O feito de que algún elemento se crave nela, ou que directamente rompa, implica o quebrantamento da esencia humana. Polo tanto, a alma concíbese como o centro do ser humano e, ao mesmo tempo, como un obxecto de valor que pode sufrir dano (A ALMA É UN OBXECTO DE VALOR QUE PODE ROMPERSE).

- *Dar(lle) algo*

A min, se lle chega a pasar calquera cousa, creo que me dá algo. (*Prohibido casar, papá!*, p. 86)

No único exemplo no que aparece esta unidade fraseolóxica a protagonista amosa a profunda tristura que implicaría a morte do seu irmán pequeno. Metaforicamente a tristeza relaciónase coa dor dunha parte concreta do corpo humano, as vísceras, “que es su sede habitual” (Geck, 2003, p. 224). Deste xeito, a palabra *algo* empregaríase para evidenciar unha sensación física (dor no corazón, dor na alma, infarto...).

- *Descompoñer(se)*

Eu, Francisco Sánchez Loiro, afeito a ler canto cómic de terror cae nas miñas mans sen perder a integridade, acostumado a soportar inxustizas, sesións de espiritismo... descompúxenme. (*Sobrevives?*, 166)

O verbo *descompoñer* amosa unha conexión entre a tristura e a desintegración física. Deste xeito, a persoa percibe a mágoa como unha alteración, ou incluso corrupción, do corpo.

- *Desolada, -o*

Froiaz choraba desolado. (*Filla das ondas*, p. [44])

Segundo Coromines (2008, s.v. *desolar*) procede do latín DĒSŌLĀRE “devastar”, “dejar desierto”. Existen dúas posibles interpretacións: unha conecta a tristeza coa destrución física e mental, outra relaciona esta emoción coa soidade (A TRISTEZA É SOIDADE).

- *Magoar(se)*

Iso, no fondo, magoábaa. (*Isha, nacida do corazón*, p. 61)

Segundo Coromines (2008, s.v. *magullar*) esta voz procede probablemente do latín MACŪLARE, co significado de “marcar (la piel) con manchas” ou “mancillar, corromper”.

- *Queimar(se)*

E a min eses berros de dor quéimanme coma se me estivesen pegando a min. (*Prohibido casar, papá!*, p. 66)

En relación co sufrimento intenso que ameaza a integridade física, Santos e Espinosa (1996, p. 211) destacan a existencia da aplicación de calor na representación da tristura. Neste caso, a persoa sente a aflicción como unha queimadura.

#### 4.1.2.3. A TRISTEZA É UN OBXECTO

Como se indicou na introdución sobre as emocións, estas poden concibirse como obxectos (A EMOCIÓN É UN OBXECTO). Deste modo, a mágoa percíbese coma un obxecto manipulable ou posúible por parte do ser humano.

- *Dar(lle) (moita) mágoa*

Uns días despois do da raposa, a Tula morreu, e a min deume moita mágoa. (*Sobrevives?*, p. 83)

Semellaba ter bágoas nos ollos e a mamá deulle mágoa. (*A máscara de palma*, p. 54)

- *Ter mágoa*

Iso, cando morra eu, non habedes ter tanta mágoa. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 77),

Sentiámola miañar seguido, e eu tiña moita mágoa dela. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 29)

#### 4.1.2.4. Outras

- *Angustiada, -o*

Non podo. Non podo –repíte angustiada. (*O segredo de Zoe*, p. [2])

Reinaba un silencio total e angustioso. (*A lagoa das nenas mudas*, p. 60)

Coromines (2008, s.v. *angosto*) sinala que procede do latín *ANGŪSTĪA*, co significado de “estrechez, situación crítica”. Santos e Espinosa (1996, p. 210) recollen conxuntamente as unidades *angostura* e *angustia* para destacar a existencia dunha dimensión horizontal de escasa lonxitude. Polo tanto, esta unidade estaría baseada na metonimia OS EFECTOS FISIOLÓXICOS DUNHA EMOCIÓN REPRESENTAN ESA EMOCIÓN, concretamente A TRISTEZA É ESTREITURA. Como sinalizamos con anterioridade, a tristura pode conectarse cunha opresión no peito que implicaría dificultade para respirar.



- *Desgustar(se)*

Por iso levou un gran susto, mais perdooume. Non volverei a desgustala. (*A lagoa das nenas mudas*, pp. 112-113)

A avoa tamén se desgustou; chegara dende Asturias... (*Isha, nacida do corazón*, p. 131)

Este verbo deriva do latín GŪSTUS, que significa “acción de catar” ou “sabor dunha cousa” (Coromines, 2008 s.v. *gusto*). A mágoa pode conceptualizarse como un alimento con sabor desagradable, do mesmo xeito que acontece coas preocupacións ou adversidades (*pasar un mal trago*), xa que AS ADVERSIDADES SON BOCADOS AMARGOS (Geck, 2003, p. 233). Esta imaxe toma como punto de partida a metáfora, proposta por Lakoff e Johnson (1986, p. 85), AS IDEAS SON COMIDA. Santos e Espinosa (1996, p. 209) explican que o emprego da esfera das sensacións gustativas para reproducir o pesar está xustificado pola percepción da emoción como un “sentimento desagradable”.

Aínda que non lexicalizadas, cómpre salientar a produtividade das expresións que empregan os adxectivos *amarga* e *amargo* na súa acepción figurada para representar a mágoa dunha determinada situación. Os adxectivos acompañan substantivos moi variados: choro (*Apertas de vainilla*, p. [19]), hora (*A lagoa das nenas mudas*, p. 92), descubrimento (*¡Asústate, Merche!*, p. 123), experiencia (*O misterio do Faro Vello*, p. 56) sensacións (*Ás de mosca para Anxo*, p. 93), circunstancia (*A noite dos coroides*, p. 61) e vida (*¡Asústate, Merche!*, p. 197).

- *Desacougar(se)*

Miroume cun ollar de veludo que me desacougou. (*Lúas de nácara*, p. 36)

Desacougada, tristeira, encollida pola responsabilidade que, segundo cre, só a ela corresponde por non ter a valentía de llelo dicir aos demais, Martina camiña cara ao colexio con prosma, sen présa; xa non lle importa que o profesor a pille nunha mentira. (*Chamizo*, p. 33)

O verbo *acougar* procede do latín ACCUBĀRE, co significado de “asentarse, aquietarse” (García de Diego, 1954, s.v. *accubare*). Polo tanto, a forma *desacougar(se)*,

establece unha conexión entre a tristeza e un movemento, probablemente cara a fóra. Seguindo a metáfora da *PERSOA DIVIDIDA*, neste contexto, o *eu* afastaríase da localización do *suxeito* por mor da tristura, imposibilitando o establecemento de calquera control sobre as emocións humanas. Esta unidade tamén pode empregarse para designar unha persoa intranquila ou inquieta (vid. táboa 9).

- *(Estar) feita, -o un trapo*

Ela está feita un trapo, cos ollos afundidos e secos de tanto chorar. (*Sobrevives?*, p. 100)

Realízase unha comparación entre unha persoa triste e un trapo, “anaco de tea gastado e roto” ou “anaco de tea que se usa para limpar o po, secar os cacharros etc.” (DRAG). En calquera das dúas acepcións percibimos unha situación desagradable.

#### 4.1.2.5. Achega visual

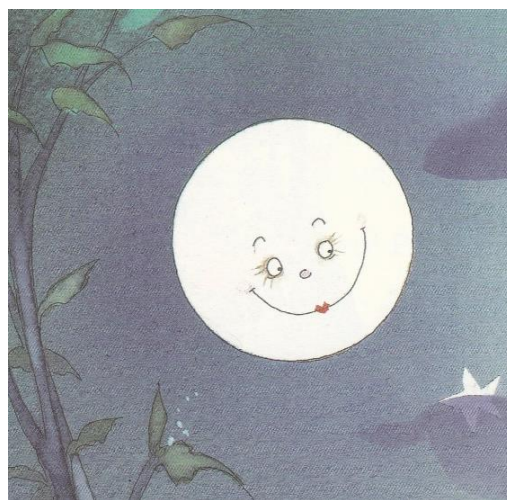
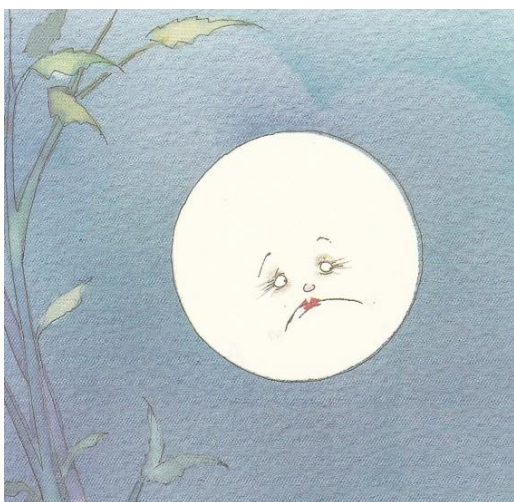
Para completar a imaxe conceptual da tristura que percibimos a través da análise das expresións lexicalizadas, achegamos algúns datos sobre textos e ilustracións das obras de Casalderrey:

- *TRISTE É ESCURO* (Geck, 2003, p. 235). En *Podesvir* a tristura amósase nas imaxes de Noemí López a través da ausencia de cor, empregando tonalidades grises. A mesma idea, pictórica ou textual, aparece nas obras *¡Asústate, Merche!*, *Isha, nacida do corazón*, *O misterio do cemiterio vello* e *A furgoneta branca*, partindo da metáfora *OS ESTADOS ANÍMICOS SON ESTADOS ATMOSFÉRICOS* (Geck, 2003, p. 235). Nelas móstrase un ceo cuberto de nubes grises para remarcar a angustia dos personaxes. Como se indica en *Prohibido casar, papá!* (p. 61), “é a tristeza a que crea ese ambiente escuro ao seu carón”. Tamén se emprega a choiva e a tormenta para amosar a tristeza: “non sei por que sempre chove cando nos morre alguén...” (*A Pomba e o Degolado*, p. 113), “do ceo particular de Isha foxen as estrelas e énchese de nubes grises que desatan tormentas” (*Isha, nacida do corazón*, p. 141).



Podesvir, p. 21

En contraposición, en *¿Quen me quiere adoptar?*, a Lúa reflicte o estado de ánimo do protagonista dun xeito bastante peculiar, amosando unha evolución positiva. Pese a que a situación do satélite é a mesma en ambas as dúas imaxes, a percepción de Manuel muda dende as primeiras páxinas ata as últimas: “A Lúa está triste. ¿Será porque as nubes ocultan as estrelas?” (p. [2]) e “¡Que contenta está a Lúa! ¿Será porque as nubes xogan a agochar as estrelas” (p. [52]). As ilustracións, elaboradas por M<sup>a</sup> Fé Quesada, con tons saturados e contrastados, amosan debuxos moi coidados de liña fina e acuarela.



*¿Quen me quiere adoptar?*, pp. [1] e [51]

- TRISTE É ABAIXO. En *Apertas de vainilla*, para amosar a mágoa dos nenos que deben separarse, Manuel Uhía, mediante o emprego da acuarela, representa os cativos coa cabeza baixa, mirando cara ao chan. O mesmo acontece coa obra *Xela volveuse vampira!!*, onde Noemí López amosando unha gran riqueza de matices en cores escuras, composicións dinámicas grazas ao emprego da liña curva, dos escorzos e dos cambios de planos, presenta á mestra coa cabeza baixa e camiñando coas costas arqueadas; e con *Cuca e o abrigo marrón*, onde Patricia Castela amosa o pesar da cadela coas orellas cara abaixo e a mirada cravada no chan. En *O meu avó é unha gata*, hai dúas imaxes, elaboradas en acuarela en tonalidades cromáticas cálidas, de Marina Seoane que amosan a tristura dos protagonistas, representados mediante figuras estilizadas cunha cabeza desproporcionada en contraposición co corpo. Na primeira, preséntase a nena coa mirada baixa e o corpo encollido. Na segunda, avó e neta están sentados á mesa, en silencio, coas mans sostendo a cara e diante dunha torta de chocolate, sen fame. A mesma idea da mágoa relacionada coa ausencia de fame aparece representada no álbum *A furgoneta branca* nas ilustracións figurativas de Lucía Cobo, debuxos minuciosos realizados con pulcritude, cunha liña limpa e nítida, “destilando un ton lírico e bucólico” (Ferreira, Franco-Vázquez e Neira, 2018, p. 96).



*O meu avó é unha gata*, p. 21



*A furgoneta branca*, p. [24]





*Xela volveuse vampira!!*, p. 12

- ESTAR TRISTE É ESTAR NO INFERNO (Geck, 2003, p. 228). En *Prohibido casar, papá!* (p. 163), fálase da saída dunha situación angustiosa mediante a expresión non lexicalizada *fuxir do inferno*. Esta imaxe tómake do ámbito cristián, relacionando o sufrimento e tortura que sofren as almas no inferno cunha situación adversa ou triste (A TRISTEZA É FÍSICA).

#### 4.1.2.6. Expresións da tristura

No marco do modelo cognitivo da tristura, cómpre destacar a produtividade da metáfora TRISTE É ABAIXO e todas as súas variantes. Tamén é preciso ter en conta que a maioría das unidades que conforman este apartado son metáforas mortas e que gañan en número as unidades conformadas por unha soa palabra, deixando nun segundo plano as unidades fraseolóxicas.

A continuación, presentamos unha táboa coas unidades estudadas e a súa presenza nas obras de consulta (dicionarios, glosarios...), acompañadas das correspondentes definicións.

Táboa 9. As expresións da tristura

Expresións	Dicionarios
<i>Afundir(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Afundir</b> fig. Caer en situación de desgraza, desánimo etc.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Afundir</b> fig. Facer caer, ou caer un, en situación de desgraza ou desánimo.</p> <p>DEE</p> <p><b>Afundir</b> Abater, deixar sem ánimo.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Afundir(se)</b> (s.d.)</p>
<i>Apenada, -o</i>	<p>GDS21</p> <p><b>*Apenar</b> Apesarar.</p> <p>DEE</p> <p><b>Apenar</b> Afligir, causar pena.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Apenado</b> Falto de alegría.</p> <p>DdD<sup>173</sup></p> <p><b>Apenado, da</b> Afligido, triste.</p> <p><b>Apenar</b> Apenar, afligir, causar pena.</p>
<i>Coma unha alma en pena</i>	<p>DDFG</p> <p>[Andar/ir u.p./u.c] <b>coma alma en pena</b> [Parecer] <b>unha alma en pena</b> (Andar...) errante ou moi decaída.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Coma alma en pena</b> Triste e abatido.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Alma en pena</b> Persoa que anda soa, triste e melancólica.</p> <p>DEE</p> <p><b>Alma penada/Alma em pena</b></p>

<sup>173</sup> *Vocabulario gallego-castellano* (1865), de Juan Manuel Pintos Villar; *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega; e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>Alma de um morto que, segundo a crença popular, vagueia polo mundo; pessoa que sofre muito.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Alma en pena</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>LFCEG</p> <p><b>(Andar/estar) coma alma en pena</b></p> <p>Tristeza.</p>
<i>Apesarada, -o</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Apesarado, apesarada</b></p> <p>Que sente pesar.</p> <p><b>Apesarar</b></p> <p>Causar pesar.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Apesarado, -a</b></p> <p>Que sente pesar.</p> <p><b>Apesarar</b></p> <p>Causar ou sentir pena.</p> <p>DEE</p> <p><b>Apesarado</b></p> <p>Pesaroso, arrependido. Magoado, contristado.</p> <p><b>Apesarar</b></p> <p>Magoar, afligir, contristar. Entristecer.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Apesarado</b></p> <p><b>Apesarar(se)</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>174</sup></p> <p><b>Apesarado</b></p> <p>Apesarado, apesadumbrado, contristado.</p> <p><b>Apesarar</b></p> <p>Apesarar, apesadumbrar, afligir, entristecer.</p>
<i>Consumir(se)/sumir(se)</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Consumir</b> a alguén [ORAL]</p> <p><b>Ter consumido</b> a alguén [ORAL]</p> <p>Causarlle [unha persoa, ou mesmo unha situación] continuos desgustos a alguén.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Consumir</b></p> <p>Perder o bo estado físico ou de ánimo, quedando nunha situación de ansiedade, desacougo, impaciencia, desgaste físico etc.</p> <p><b>Sumir</b></p>

<sup>174</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p><i>fig.</i> Caer nun estado que comporta algo negativo, ou nun estado de abstracción, de meditación.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Consumir</b> Facerlle perder a alguén, ou perder alguén, o bo estado físico, o bo ánimo etc., quedando ansioso, desacougado, impaciente, decaído, esgotado etc.</p> <p><b>Sumir</b> <i>fig.</i> Afundir ou facer caer, ou afundirse ou caer un mesmo, en certo estado de reflexión, abatemento etc.</p> <p>DEE</p> <p><b>Consumir</b> Desgostar, afligir, mortificar.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Consumirse</b> (s. d.)</p> <p><b>Sumir(se)</b> (s. d.)</p> <p>DdD<sup>175</sup></p> <p><b>Consumirse</b> Consumirse, apurarse, desesperarse, afligirse por alguna cosa.</p>
<i>Consternada, -o</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Consternar</b> Causar un forte abatemento a [alguén] un suceso desgraciado e inesperado.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Consternar</b> Causar ou sentir unha gran pena, un forte abatemento. Debido a algún suceso desgrazado e inesperado.</p> <p>DEE</p> <p><b>Consternado</b> Profundamente triste; de ánimo abatido, prostrado.</p> <p><b>Consternar</b> Causar funda aflição ou abatimento a. Afligir, desalentar, prostrar.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Consternar(se)</b> (s. d.)</p> <p>DdD<sup>176</sup></p> <p><b>Consternado, da</b> Consternado, conturbado, abatido moralmente.</p> <p><b>Consternar</b></p>

<sup>175</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>176</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.



	Consternar, conturbar, abatir el ánimo; aterrar, amedrantar, horrorizar.
<i>Derrubar(se)</i>	DRAG <b>Derrubar</b> Perder o ánimo ou a enteireza. GDS21 <b>Derribar</b> Postrar ou postrarse: Quitar o vigor. DXCG <b>Derribar(se)</b> <b>Derrubar(se)</b> (s. d.)
<i>Encoller(se) o corazón</i>	DDFG <b>Encollérselle o corazón</b> [a alguén] Sentir mágoa, tristeza, dor sufrimento; estarrecer. DRAG <b>Encollérselle o corazón (a alguén)</b> Sentir arrepío ou compaixón por algo. DEE <b>Encolher-se o coração</b> Sentir pesadume por ter uma desgraça próxima. DdD <sup>177</sup> <b>Encollérselle a un o corazón</b> Sentir pesadumbre por temer una próxima desgracia.
<i>Estar baixa, -o de ánimo</i>	DCEFF <b>Andar/Estar... baixo</b> [ORAL] <b>Andar/Estar... baixo de moral</b> Andar/Estar [alguén] triste e abatido, o que se adoita facer notorio por andar coa cabeza abaixada. DFS21 <b>Baixo de moral</b> (s.d.) DdD <sup>178</sup> <b>Baixa de ánimo</b> Poquedad de ánimo o de espírito.
<i>Murchar</i>	DRAG <b>Murchar</b> <i>fig.</i> Perder o bo aspecto físico, a enerxía, o ánimo. GDS21 <b>Murchar</b> Perder alguén o bo aspecto físico, a enerxía, o vigor, a forza, o ánimo etc.

<sup>177</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>178</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>DEE</p> <p><b>Murchar</b></p> <p>Tornar-se triste.</p> <p>DdD<sup>179</sup></p> <p><b>Murchar</b></p> <p>Perder el vigor y el aliento.</p>
<i>Non levantar cabeza</i>	<p>DDFG</p> <p><b>(Non) levantar cabeza</b> [u.p.]</p> <p>Ter problemas para saír dunha situación mala, física, moral ou economicamente.</p> <p>DFG</p> <p><b>Levantar</b> [u. p.] <b>cabeza</b></p> <p>Refacerse, recuperarse, saír dunha má situación [económica, de saúde, etc.]</p> <p>DRAG</p> <p><b>Levantar cabeza</b></p> <p>Recuperarse dunha situación negativa, saír dun transo difícil.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Levantar cabeza</b></p> <p>Recuperarse.</p> <p>DEE</p> <p><b>Levantar cabeça</b></p> <p>Melhorar de posição.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Levantar cabeza</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>180</sup></p> <p><b>Non alzar cabeza</b></p> <p>No levantar cabeza en fortuna, salud, etc.</p>
<i>Abatida, -o</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Andar/Estar... abatido</b></p> <p>Andar/Estar [alguén] triste e abatido, o que se adoita facer notorio por andar coa cabeza abaixada.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Abatido</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DRAG</p> <p><b>Abater</b></p> <p>Perder o ánimo ou as forzas.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Abatido, -a</b></p>

<sup>179</sup> *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>180</sup> *Papeletas de un diccionario gallego* (1792-1797), de Juan Sobreira Salgado.

	<p>Postrado, desanimado, derrubado.</p> <p><b>Abater</b> fig. Perder as forzas ou os ánimos. DEE</p> <p><b>Abatido</b> Pobre, doente, desalentado.</p> <p><b>Abater</b> Entristecer-se, desfalecer, desesperançar-se, vir a menos. DXCG</p> <p><b>Abatido</b> (s.d.)</p> <p><b>Abater(se)</b> (s.d.) DdD<sup>181</sup></p> <p><b>Abaterse</b> Abatirse. Desesperanzarse; acobardarse; amilanzarse; entristecerse; postrarse; perder el ánimo, las fuerzas, el vigor; desfallecer; venir á menos.</p> <p><b>Abatido, -da</b> Caído de ánimo, falta de fuerzas.</p>
Aflixida, -o	<p>DRAG</p> <p><b>Aflixir</b> Causar aflicción. DEE</p> <p><b>Afligido</b> Desgostado, apenado, desolado.</p> <p><b>Afligir</b> Apenar-se, desgostar-se, atribular-se. GDS21</p> <p><b>Aflixir</b> Causar ou sentir molestia, sufrimento, pena, tristeza, angustia. DXCG</p> <p><b>Aflixir(se)</b> (s.d.) DdD<sup>182</sup></p> <p><b>Afligido, -da</b> Afligido, angustiado, apenado, desolado.</p>

<sup>181</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1900), de Francisco Porto Rey; *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

<sup>182</sup> *Vocabulario popular castelán-galego* (1926), de Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús; *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

	<p><b>Aflixir</b> Afligir, causar o inspirar aflicción, contristar, desconsolar, angustiar, atormentar, acongojar.</p>
<p><i>Agoniada, -o</i></p>	<p><b>DRAG</b> <b>Agoniado, agoniada</b> Que se angustia ou se manifesta ansioso ante a máis mínima dificultade ou problema. <b>Agoniar</b> Causarlle agonía, aflicción ou angustia a. <b>GDS21</b> <b>Agoniado, -a</b> Angustiado. <b>Agoniar</b> Causar ou sentir agonía, aflicción ou angustia. <b>DEE</b> <b>Agoniado</b> Que sente agonía. <b>Agoniar</b> Afligir física e espiritualmente, atormentar, angustiar. <b>DXCG</b> <b>Agoniado</b> fig. Dise da persoa que se inquieta por calquera cousa. <b>DdD<sup>183</sup></b> <b>Agoniado, da</b> Muy afligido y angustiado. <b>Agoniar</b> Causar agonía, afligir, atormentar, incomodar, disgustar.</p>
<p><i>Arrincar(lle) o corazón</i></p>	<p><b>DDFG</b> <b>Arrincarlle o corazón</b> [u.c. a alguén] Causarlle unha profunda mágoa ou dor. <b>DEE</b> <b>Arrancar-lhe o coração</b> Sentir grande pena ou dor intensa. <b>DdD<sup>184</sup></b> <b>Arrincar o corazón</b> Sentir una pena grande, un dolor intensísimo.</p>

<sup>183</sup> *Vocabulario gallego-castellano* (1865), de Juan Manuel Pintos Villar; *Diccionario Gallego* (1876), de Juan Cuveiro Piñol; *Diccionario gallego-castellano* (1900), de Francisco Porto Rey; *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega; *Vocabulario popular castelán-galego* (1926), de Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús; *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

<sup>184</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

Partir(lle) o corazón	DDFG <b>Partírselle o corazón</b> [a alguén] Sentir moita mágoa, tristeza ou dor. DCEFF <b>Partirlle o corazón</b> Sentir [unha persoa] moita pena, mágoa ou dor moral por algo ou alguén, ou ó ver algo. AFOG <b>Partirse o corazón</b> Experimentar unha fonda dor non tanto física como psíquica. DFS21 <b>Partirlle o corazón</b> Sentir moita mágoa. DRAG <b>Partir o corazón (a alguén)</b> Causarlle unha gran mágoa ou aflicción. DXCG <b>Partir o corazón</b> (s.d.) DdD <sup>185</sup> <b>Partir unha cousa o corazón</b> Apenar profundamente, llegar al alma.
<i>Cravar(se)(lle) na alma</i> [algunha cousa]	DdD <sup>186</sup> <b>Cravárselle a un na alma algunha cousa</b> Causarle gran aflicción o sentimento.
<i>Doer(lle) a alma</i>	DXCG <b>Doer a alma</b> (s.d.) DdD <sup>187</sup> <b>Con door da i-alma</b> Con pena o sentimento íntimo.
<i>Romper(lle) a alma</i>	DDFG <b>Arrincarlle a alma</b> [u.p./u.c a alguén] <b>Partir(lle) a alma</b> Provocarlle unha dor moi profunda. DCEFF <b>Partirlle a alma</b> [ORAL] Causarlle [algunha cousa ou situación] a unha persoa moita mágoa, pena ou dor moral. AFOG <b>Partírselle a un a alma</b>

<sup>185</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>186</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>187</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>Sentir tristeza, condoerse.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Partirlle a alma</b></p> <p>Sentir moita mágoa.</p> <p>DEE</p> <p><b>Romper a alma a alguém</b></p> <p>Batê-lo, matá-lo.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Partir a alma</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>188</sup></p> <p><b>Partírselle a un a alma</b></p> <p>Sentir gran aflicción.</p>
<i>Dar(lle) algo</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Darlle algo</b> [a alguén]</p> <p>Poñerse furioso, desgustarse moito.</p>
<i>Descompoñer(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Descompoñer</b></p> <p>fig. Alterar seriamente.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Descompoñer</b></p> <p>fig. Facer que alguén perda, ou perder, a serenidade ou circunspección.</p> <p>DEE</p> <p><b>Descompor</b></p> <p>Perder a boa disposición de ánimo.</p> <p>DdD<sup>189</sup></p> <p><b>Descompor</b></p> <p>Indisponer los ánimos.</p>
<i>Desolada, -o</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Desolado, desolada</b></p> <p>Que está aflixido, que non ten consolo.</p> <p><b>Desolar</b></p> <p>fig. Causar unha grande aflicción.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Desolar</b></p> <p>fig. Causar unha grande aflicción.</p> <p>DEE</p> <p><b>Desolado</b></p> <p>Consternado, inconsolábel, triste.</p>

<sup>188</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>189</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1884), de Marcial Valladares Núñez; *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<b>Desolar</b> Tornar triste e solitário. Afligir-se muito.
<i>Magoar(se)</i>	DRAG <b>Magoar</b> fig. Causarlle mágoa ou sufrimento moral a [alguén]. GDS21 <b>Magoar</b> Causarlle mágoa, pesar ou tristura a alguén. DEE <b>Magoar</b> Afligir, apesara, entristecer. DXCG <b>Magoar(se)</b> (s.d.) DdD <sup>190</sup> <b>Magoar</b> Afligir, disgustar, acongojar, entristecer.
<i>Queimar(se)</i>	DEE <b>Queimar</b> Desacougar alguén.
<i>Dar(lle) (moita) mágoa</i>	DDFG <b>Darlle mágoa</b> [u.p./u.c a alguén] Causarlle dor, tristeza ou contrariedade. DCEFF <b>Darlle moita mágoa</b> Causarlle [algunha cousa ou situación] a unha persoa moita mágoa, pena ou dor moral.
<i>Ter mágoa</i>	DDFG <b>Sentir/ter mágoa</b> [u.p. de algo/alguén] <b>Sentir/ter mágoa</b> [por algo/alguén] Experimentar tristeza ou sufrimento moral por algo ou por alguén.
<i>Angustiada, -o</i>	DRAG <b>Angustiar</b> Sentir angustia. GDS21 <b>Angustiar</b> Provocar ou padecer angustia. DEE

<sup>190</sup> *Vocabulario popular castelán-galego* (1926), de Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús; *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande; e *Vocabulario de San Jorge de Piquín* (1977), de Aníbal Otero Álvarez.

	<p><b>Angustiado</b> Que sofre angústia e aflição. Aflito.</p> <p><b>Angustiar</b> Causar angústia, aflição ou ansiedade a alguém. Afligir.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Angustiado</b> (s.d.)</p> <p><b>Angustiar(se)</b> (s.d.)</p> <p>DdD<sup>191</sup></p> <p><b>Angustiado, -da</b> (s.d.)</p>
<i>Desgustar(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Desgustar</b> Causar desgusto.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Desgustar</b> Causar, ou sentir, desgusto.</p> <p>DEE</p> <p><b>Desgostar</b> Desesperar-se, desanimar-se.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Desgustarse</b> (s. d.)</p> <p>DdD<sup>192</sup></p> <p><b>Desgostar</b> Disgustar. Causar disgusto. Descontento.</p>
<i>Desacougar(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Desacougar</b> Perder o acougo.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Desacougar</b> Perder o acougo.</p> <p>DEE</p> <p><b>Desacougar</b> Desassossegar, intranquilizar-se, inquietar-se.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Desacougar</b></p>

<sup>191</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>192</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1884), de Marcial Valladares Núñez; *Vocabulario popular castelán-galego* (1926), de Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús; *Diccionario gallego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.



	Poñer inqueda a alguén. DdD <sup>193</sup> <b>Desacougar</b> Intranquilizar, desasosegar.
(Estar) feita, -o un trapo	DDFG [Estar u.p.] <b>feita un trapo</b> (Estar) acabada, derrotada, cansa. DFS21 <b>Feito un cangallo/ un trapo</b> En moi malas condicións físicas ou psíquicas.



<sup>193</sup> *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

### 4.1.3. Conclusións

Aínda que neste apartado nos centramos nas emocións dende un punto de vista fundamentalmente lingüístico e cognitivo, consideramos necesario, posto que estamos a falar de Literatura Infantil e Xuvenil, salientar o papel que desenvolve a educación emocional na actualidade:

Trátase, como se pode deducir, de preparar o ser humano dende o nacemento para as relacións sociais e interpersoais, para responder aos sentimentos, fin das emocións, favorecendo a resolución positiva de conflitos, saúde física e mental e mellorando o rendemento académico, unha materia pendente. (Roig Rechou, 2018, p. 115)

Dun modo menos convencional, a análise da conceptualización da ira, o medo e a tristura por parte dos galegofalantes, tomando como fonte de estudo a Literatura Infantil e Xuvenil, tamén se achega á corrente innovadora da educación emocional e dos seus obxectivos. A lingua e a literatura teñen o poder de favorecer a comprensión e interiorización das emocións dende a infancia, aumentando o benestar persoal e social.

### Resultados

Como xa se indicou con anterioridade, as emocións non son sentimentos amorfos, senón que posúen unha estrutura conceptual complexa organizada fundamentalmente mediante un sistema de metonimias e metáforas. Deste modo, grazas ao modelo conceptual, as emocións poden experimentarse como parte dunha experiencia complexa ou directamente como fenómenos mentais completos.

A ira, o medo e a tristura son tres estados emocionais non permanentes, condicionados pola súa percepción negativa. “El sentido común nos dice que nos arruinamos, estamos tristes y lloramos; que nos topamos con un oso, nos asustamos y corremos; que un rival nos ofende, nos enfadamos y golpeamos” (James, 1985, p. 59). As tres emocións están conectadas constantemente. Izard (1977, p. 295) sinala que existe un vínculo de “distress-anger-fear”, posto que unha persoa pode pasar dunha emoción a outra de xeito natural. Esa idea aparece reflectida no seguinte fragmento literario:

Eu xa non quixen escoitar máis e pecheime no meu cuarto. Deille moitas patadas á cama. Despois puñadas e, como me doía, chorei moito. Non me atrevía a volver ó baixo porque non quería atopar a Lúa morta. Tiña pánico, que é o medo máis grande de todos. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 79)

A nosa sociedade considera positivo o control das emocións, fundamentalmente das percibidas como negativas, por iso existen regras que marcan como debe ser o comportamento normal dunha persoa. Esta idea de control tamén se reflicte nos refráns galegos, por exemplo no caso do dominio da ira: *vivirás boa vida, se contés a túa ira* (DdD<sup>194</sup>).

Las emociones deben estar suficientemente controladas. Debemos controlar el equilibrio de la actividad intelectual, física, social, religiosa y moral. El individuo se desequilibra si se asigna demasiado peso a una actividad o empresa con exclusión de las demás. (Johnson, 1991, p. 163)

Deste modo, establécese o que está permitido mostrar e o que cómpre agochar, o que se debe controlar e o que se pode descontrolar (Vilela, 2002, p. 113). A persoa que posúe un correcto desenvolvemento cognitivo e emocional, debería dominar a ira, o medo e a tristura.

E naquel silencio enorme, Iria escoitaba berros que non podía oír e notou como o peito se lle enchía de bolas duras que rebotaban entolecidas e golpeaban por todas partes. Se abría a boca de novo, saltarían fóra todas aquelas pelotas de pánico e delatarían. Era o seu corazón roto en mil anacos. Pero soubo dominarse. Acougou... (*Pesadelo no tren Chocolate*, pp. 68-69)

A maioría dos dominios fonte presentes nas unidades estudadas son máis tanxibles e menos complicados que os conceptos que representan. Por exemplo, emprégase o mundo animal para entender ou expresar a ira e o medo. Nas seguintes táboas recóllense algúns datos de interese tirados da análise das obras de Literatura Infantil e Xuvenil de Fina Casalderrey. Así, amósanse o número de lemas e os dominios fonte máis empregados en

---

<sup>194</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

cada unha das emocións. Segundo os datos obtidos, a emoción máis representada figuradamente é a ira, seguida pola tristura e o medo.

**Táboa 10. Produtividade das emocións**

Emocións	Cantidade de lemas figurados	Dominio fonte máis produtivo
Ira	35	ANIMAL
Medo	26	MOVEMENTO
Tristura	30	CONFLITO

As categorías mediante as que se conforman os modelos icónicos da ira, do medo e da tristeza están baseadas en nocións que aparecen frecuentemente combinadas entre si: movemento, cor, temperatura, animal, posesión, dificultade, conflito, obxecto...

**Táboa 11. Produtividade dos dominios fonte da ira**

Dominios fonte	Número de lemas
ANIMAL	14
CALOR	10
MOVEMENTO	3
POSESIÓN	2
OUTRAS	6

**Táboa 12. Produtividade dos dominios fonte do medo**

Dominios fonte	Número de lemas
MOVEMENTO	13
OBXECTO	3
COR	2
ANIMAL	2
DIFICULTADE	2
OUTRAS	4

**Táboa 13. Produtividade dos dominios fonte da tristeza**

Dominios fonte	Número de lemas
CONFLITO	13
MOVEMENTO/PO SICIÓN	11
OBXECTO	2
OUTRAS	4

As metáforas e metonimias da ira, o medo e a tristura poñen o foco de interese en varios aspectos xerais como o control, a intensidade, as causas que as provocan, a avaliación negativa ou a propia complexidade. A maioría dos dominios fonte teñen un carácter xeral e poden aparecer en varias emocións ou estados.



## 4.2. ESTADOS COMPLEXOS

Historicamente as comunidades e as súas estruturas son as encargadas de definir todo o que resulta abstracto e descoñecido para o ser humano. As sociedades precisan crear explicacións que xustifiquen todo aquilo que semella estraño e perigoso como as enfermidades ou as catástrofes naturais. As imaxes e ideas que se asumen sobre estas realidades reciben o seu significado das actividades e nocións que están inseridas na comprensión que unha determinada comunidade ten das persoas, das súas relacións e das conexións que presentan coas diversas emocións humanas (Padel, 2009, p. 363). Desta maneira, dependendo das circunstancias que xurdiron nas distintas épocas históricas (conceptos de doenza, maldade, crenzas...), a loucura e a morte foron definidas, interpretadas e apreendidas dun xeito ou doutro.

Dependendo do propósito comunicativo, o ser humano pode achegarse ao prohibido, identificado como tabú<sup>195</sup>, dende dúas perspectivas: a fuxida (eufemismo) e a intensificación (disfemismo). Na primeira opción, búscase un afastamento da crenza, da ameaza ou ser socialmente máis aceptable. Pola conta, na segunda, intensifícanse os matices menos satisfactorios e máis ofensivos.

El eufemismo actúa sobre el tabú, rompiendo las asociaciones que éste mantiene con su referente y, de este modo, lo disfraza, despojándolo, al menos en su apariencia, de sus posibles connotaciones ofensivas o en exceso directas. En suma, mediante el eufemismo, el hablante presenta un determinado tabú en sociedad, lo viste de gala y le confiere un tinte de aceptabilidad. (Crespo, 2005, p. 68)

O eufemismo actúa sobre distintos campos de interdicción dependendo do tabú. Porén, cómpre ter en conta que a interdicción, como os propios tabús e eufemismos, está suxeita a diferentes modificacións provocadas polas mudanzas sociais, a época e os propios falantes. O substituto eufemístico ten unha vixencia limitada “hasta que la pérdida de su

---

<sup>195</sup> Segundo Crespo (2005, pp. 15-16) existen tres causas que explican a orixe do tabú. En primeiro lugar, o medo ao sobrenatural (relixión e descoñecido), á morte e á enfermidade (gravidade e efectos). En segundo lugar, o pudor ante o sexo e as funcións corporais. Por último, o respecto ante a diversidade para evitar o conflito social.

fuerza mitigadora obliga a recurrir a otro sustituto” (Crespo, 2005, p. 72). Montero (1981, pp. 91-256) distingue catro esferas de interdicción<sup>196</sup>:

1. Máxico-relixiosa: os seres sobrenaturais (demos, espíritos, santos...), a morte, as supersticións (maldicións, animais...) e as enfermidades (mortais e mentais).
2. Sexual: os órganos sexuais, a actividade sexual, os estados fisiolóxicos (menstruación, aborto...), o amor ilícito (adulterio, prostitución...) e as enfermidades e vicios (sífilis, masturbación...).
3. Escatolóxica: as partes do corpo, as necesidades fisiolóxicas e as doenzas.
4. Social: a situación económica, o traballo, o aspecto físico, as relacións familiares e os defectos (avaricia, falsidade...).

Como sinala Kroll (1984, p. 11), existe a crenza, baseada no mundo máxico e sobrenatural, de que certas palabras están ligadas a forzas malignas, polo que debe evitarse o seu uso para afastar a desgraza; xa que se percibe que a vida, a morte, a saúde e a enfermidade proveñen de Deus, do demo ou das súas criaturas (Montero, 1981, p. 91). Deste xeito, o perigo radica no elemento temido e na palabra<sup>197</sup>, entidade con vida propia, que se emprega para sinalalo.

Dos son consecuentemente las causas eufemísticas: una interna, psíquica: el temor; y otra externa, social: la decencia, la delicadeza, la prudencia, el pudor, etc. Ambas sin embargo, pueden reunirse en una sola, externa y social (la presión del medio cultural sobre el individuo), que por un proceso de asimilación psicológica, llega a formar parte de la propia personalidad, convirtiéndose así en interna. (Montero, 1981, p. 22)

As motivacións eufemísticas (internas e externas) permítennos establecer dúas funcións básicas do eufemismo (Crespo, 2005, p. 73): a primeira consiste en afastar o medo e atenuar as connotacións negativas do tabú; a segunda pretende evitar calquera tipo de tensión social durante o desenvolvemento do intercambio comunicativo.

---

<sup>196</sup> Á súa vez, Crespo (2005, p. 69) establece seis esferas xerais de interdicción: a morte, o sobrenatural, a enfermidade, o sexo, as funcións corporais e o conflito social.

<sup>197</sup> “La palabra, desde la perspectiva de aquellos que le confieren poder, es transportada a la esfera de lo «religioso», de lo «sagrado», convirtiéndola en algo que se necesita y, al tiempo, se teme” (Montero, 2000, p. 550).

O sentimento de polidez, da civilidade, do decoro, do respeito é uma das causas principais do eufemismo. A vida exige a cada momento que respeitemos os outros e obriga-nos a recorrer a meios de expressão que a língua põe à nossa disposição para podermos encobrir a verdade, amenizando-a por amabilidade ou por deferência. Os eufemismos de delicadeza, de cortesia são muito frequentes hoje em dia e o seu número aumenta inegavelmente. (Kroll, 1984, p. 26)

Chamizo e Sánchez (2000, p. 28), en relación coa función xeral do eufemismo de ocultar ou velar un obxecto desagradable, amosan a existencia de catro funcións menores: función de respecto ou cortesía, función de dignificación, función de atenuación dunha evocación penosa e función de nomear un obxecto tabú. Posteriormente, partindo desa mesma idea xeral, Chamizo (2004, pp. 47-48) sinala que o eufemismo desenvolve varias funcións sociais: ser cortés ou respectuoso; elevar a dignidade dunha profesión ou oficio; dignificar a persoa que sofre algunha enfermidade, minusvalía ou situación penosa; atenuar unha evocación penosa (morte); ser politicamente correcto; permitir manipular os obxectos ideoloxicamente; evitar agravios étnicos ou sexuais; e nomear obxectos tabú (relixión, morte, sexo, escatoloxía...).

Montero (1981, p. 45) distingue tres grupos de recursos eufemísticos: os paralingüísticos (xestos e ton), os formais (fonéticos, morfolóxicos e sintácticos: diminutivos, elipses, aféreses...) e os semánticos. Neste último, localiza a linguaxe figurada (metáfora e metonimia), os cultismos, os estranxeirismos e os tecnicismos. Na nosa análise, arredor da morte e da tolemia, centrarémonos especificamente nos tropos, porén tamén poderemos observar a produtividade dalgúns tecnicismos<sup>198</sup> (*trastornada*, -*o*; *perturbada*, -*o*...) e cultismos<sup>199</sup> (*falecer*...).

Os eufemismos e disfemismos, do mesmo xeito que acontecía coa linguaxe figurada no marco das emocións, alicérganse en coñecementos culturais compartidos. Sharifian (2011) propón a noción de “cultural conceptualization<sup>200</sup>”, entendida coma un esquema

---

<sup>198</sup> Os tecnicismos son palabras que se desenvolven e empregan dentro da linguaxe propia dunha determinada disciplina. Teñen a particularidade de ser completamente neutras dende o punto de vista expresivo. Algunhas das formas recollidas no noso corpus pasaron de ser tecnicismos a eufemismos e finalmente acabaron por converterse en insultos.

<sup>199</sup> Montero (1981, p. 78) indica que son moitos os cultismos que asumen funcións eufemísticas, porén “lo que ya no lo es tanto, es su difusión, aunque, también en este aspecto, pueden distinguirse grados”.

<sup>200</sup> Estas “may be instantiated and reflected in cultural artefacts such as painting, rituals, language, and even in silence” (Sharifian, 2011, p. 12).



ou categoría cultural que existe en sociedades onde as persoas teñen sistemas cognitivos similares de valores e crenzas. O uso conxunto deses esquemas por parte dun grupo de persoas favorece a categorización uniforme de realidades e elementos como a morte ou a tolemia. Ademais, distingue cinco tipos de esquemas que establecen modelos de comportamento, pensamento e relacións: esquemas de eventos, esquemas de rol, esquemas de imaxe, esquemas proposicionais e esquemas de emoción (Sharifian, 2011, pp. 8-11).

Esta noción cultural da linguaxe eufemística e disfemística concorda coa metáfora conceptual, analizada polo miúdo no marco teórico desta tese, que xorde da interacción entre o corpo e a cultura, xa que “metaphorical conceptualization in natural situations occurs under two simultaneous pressures: the pressure of embodiment and the pressure of context” (Kövecses, 2010, p. 204). Como afirman Lakoff e Johnson (1986, p. 59), os valores máis fundamentais nunha cultura serán coherentes coa estrutura metafórica dos conceptos fundamentais desa cultura.

Para Chamizo e Sánchez (2000, p. 48), cada eufemismo que o falante escolle do repertorio dunha lingua para referirse a unha realidade, implica unha perspectiva particular da conceptualización. A linguaxe é o vínculo máis directo coas conceptualizacións culturais no sentido de que os elementos léxicos actúan como etiquetas e, polo tanto, cumpren a función de “memory banks” para conceptualizacións construídas culturalmente (Sharifian, 2009, p. 168). Deste modo, mediante o estudo dos eufemismos e disfemismos existentes nun idioma, podemos coñecer dun xeito menos deturpado a conceptualización de determinados estados considerados tabús como a morte e a tolemia.

#### 4.2.1. A morte

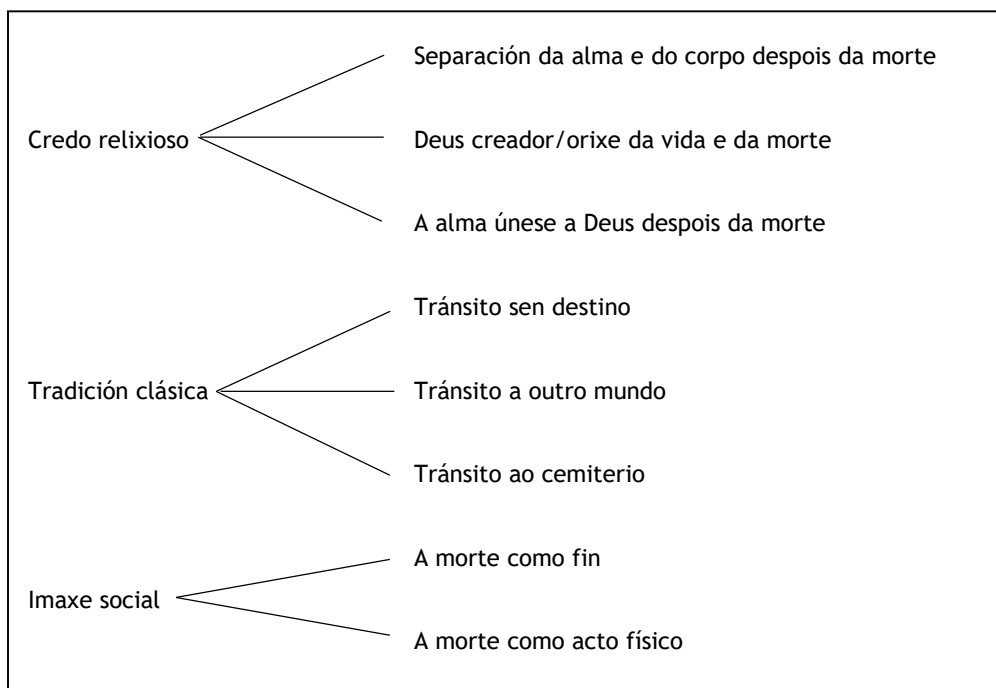
Kalish (1985, p. 149) define a morte dende unha ampla diversidade de disciplinas e áreas como “un suceso biológico, un rito de paso, algo inevitable, un suceso natural, un castigo, extinción, el cumplimiento de la ley de Dios, absurda, separación, reunión, un tiempo de juicio”. Ademais, engade que a morte é unha causa razoable para a cólera, a depresión, a negación, a frustración, a culpa, o alivio, a absolución e o incremento ou diminución de relixiosidade. As reaccións do ser humano ante a morte, identificada como un dos grandes misterios da humanidade, percíbense fundamentalmente como fortes emocións (ira, medo, tristura) sobre as que non se pode establecer control. Do mesmo xeito que acontece coa tolemia, é un tema que suscita respecto e temor.

A morte, suceso inexorable que suxire cuestións inherentes á condición humana que son interpretadas de xeito diferente en cada cultura, mestura dúas modalidades: a racional e a supersticiosa. Trátase dun feito natural rodeado de misterio, o que favorece as reaccións desmesuradas ou difíciles de asimilar (Montero, 1981, p. 117). Esta incerteza reflíctese na linguaxe que empregamos para falar dela. As culturas, as relixións, as crenzas, os individuos... conforman e estruturan o noso modelo conceptual do falecemento.

Xusto por ser un feito patético, unha terrible mágoa, é polo que o home inventa os eufemismos, é dicir, aquelas fórmulas que, aludindo a unha realidade tremenda, réstanlle tremendismo (finar, falecer, entregar a alma, irse, etc. no canto de morrer). Tamén o humor, a rexouba e mais o xogo poden presidir algunha denominación cando concurren algunhas circunstancias (irlle gardar os pitos ó cura, ir dar esterco). Neses intres nós estamos por enriba da morte, perdémoslle o respecto, e podemos xogar a nomeala de cen maneiras expresivas. (Alonso Montero, 2008, pp. 14-15).

A linguaxe permítenos definir a morte dun xeito menos violento, afastando todos os matices que se consideran negativos ou socialmente inadecuados. Montero (1981, p. 119) afirma que a maioría das expresións eufemísticas e disfemísticas relacionadas co falecemento en lingua galega responden a tres coordenadas: o credo relixioso, a tradición clásica e a imaxe que a sociedade ten da morte.

Figura 13. Coordenadas da morte na linguaxe eufemística<sup>201</sup>



Antes de comezar co estudo das unidades do corpus, realizaremos unha primeira aproximación á conceptualización da morte mediante a consideración de varios refráns galegos<sup>202</sup>. Os refráns, como afirma Álvarez de la Granja (2010, p. 6), "son enunciados fraseolóxicos, fixos, memorizados, que encerran un valor de verdade xeral, isto é, unha verdade (unha idea completa concibida e presentada como verdade) válida en calquera tempo". Estas formas paremiolóxicas anónimas, populares, breves e didácticas amosan "nuestros defectos, nuestras preocupaciones, nuestro temores, etc." (Conde, 2000, p. 182).

- Irremediabilidade da morte: *pra a morte non hai remedio cando veña, senón estarricar a perna; todo ten remedio, menos a morte; o tempo todo o cura, menos a morte, que esa non ten cura; en mal de morte, ningún médico ten sorte; Dios dea sorte, que o que temos seguro é a morte; e pra morte non hai cura.*

Rexeitada e temida, a morte preséntase con rotundidade e imposición. O ser humano concíbea como irremediable, inevitable e definitiva. A vida conceptualízase como un percorrido finito, cuxa meta (a morte) é incontrolable.

<sup>201</sup> Elaborada segundo Montero (1981, pp. 119-130).

<sup>202</sup> Tirados das obras *Refraneiro galego e outros materiais de tradición oral* (Vázquez Saco, 2003) e *DdD: Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

- A morte igualadora<sup>203</sup>: *tanto morre o Papa como o que non ten capa; morto como me ves, eu xa fun o que ti es, e ti serás o que eu son, queiras ou non; morre o rei e morre o Papa; e de morrer ninguén escapa; tanto o rico como o probe, dándolle a da morte morre; no nacer e no morrer, todos iguais temos de ser; se o diñeiro é forte, máis forte é a morte; a morte a ninguén perdoa; a morte a todos iguala; da morte non se escapa nin o rico, nin o probe, nin o rei, nin o papa; e cando a morte chega, de nada val ter moeda.*

A morte personifícase como unha entidade de xustiza que percibe a todos os seres humanos do mesmo xeito, sen importar o nivel adquisitivo, o poder, a beleza... Como indican Cuba, Reigosa e Miranda (1999, s.v. *morte*), a Morte considérase o terceiro dos deuses da mitoloxía popular galega, a carón de Deus e o Demo. Representábase habitualmente como un ser onnipotente, “unha divindade temida pero xusta, que fai a todos iguais”.

- Orixe divina da morte: *ninguén morre ata que Dios quer; e vivir como Dios manda, e morrer como Dios queira.*

Segundo as crenzas relixiosas cristiás, a morte concíbese como un tránsito que realiza a alma dende a vida terreal e física ata a espiritual, a carón de Deus. A divindade preséntase como a orixe da vida e, polo tanto, tamén da morte.

- Supersticións e avisos de morte: *se o corvo se aveciña, hai morte na campiña; antes do oito de abril, o cuco ten que vir; si o cuco non veu, morte se ten; cando a galiña canta como o galo, a morte está no tellado; galiña que cae do poleiro, morte na porta; cando a pita canta de galo, véntalle a morte a seu amo; e se sentes un can ouvear, morte cerca no lugar.*

Como indica Noia (2019, p. 59), ata hai pouco máis de cincuenta anos, no mundo rural galego existía a crenza de que cando alguén ía morrer, recibía (a propia persoa, un familiar ou veciño) un sinal ou aviso do termo da vida.

O tabú da morte é verbalizado na nosa lingua mediante conceptos cimentados fundamentalmente en metáforas e metonimias. Estas nocións non son arbitrarias, posto que están baseadas en conceptos culturais, aínda que na maioría dos casos non percibimos o alicerce:

---

<sup>203</sup> O tópico da morte igualadora foi moi empregado na literatura da Idade Media.

Las suposiciones culturales, los valores y actitudes no son una capa conceptual que podemos poner o no poner sobre la experiencia a voluntad. Sería más correcto decir que toda experiencia es cultural hasta los tuétanos, que experimentamos nuestro mundo de tal manera que nuestra cultura ya está presente en la experiencia misma. (Lakoff e Johnson, 1986, p. 97)

Mantendo a estrutura empregada no apartado das emocións, baseada nos dominios fonte, modelos icónicos e arquimetáforas, atopamos unidades que conectan a morte co desprazamento, o tempo, o enterramento, a inactividade ou cos obxectos. Incluímos, ademais, o dominio fonte do corpo humano (*corporeización*), debido á súa produtividade. Como indica Crespo (2008, p. 85), “el dominio fuente es, por tanto, utilizado para entender, estructurar y, en casos como el propuesto, mitigar la referencia al hecho de la muerte”. As expresións que non encaixan en ningún dos compartimentos específicos presentaríanse nun apartado común denominado “outras”.

**Táboa 14. Dominio meta: Morte**

Morte	
Dominios fonte	CORPO
	DESPRAZAMENTO
	TEMPO
	ENTERRAMENTO
	INACTIVIDADE
	OBXECTO

#### 4.2.1.1. A MORTE É DESPRAZAMENTO

No marco das metáforas conceptuais, Soriano (2012, p. 93) destaca que moitas delas constitúen casos específicos de metáforas máis xerais que herdán a súa estrutura. Presenta como exemplo a conceptualización coma unha viaxe das actividades de longa duración que teñen un obxectivo (matrimonio, carreira universitaria, negociación...). Entre as actividades de longa duración localiza a propia vida (A VIDA É UNHA VIAXE): “No nos cuesta trabajo entender la vida como un viaje porque las acciones (de las cuales la

vida está llena) se conceptualizan en general como eventos de movimiento (ACCIÓN ES MOVIMIENTO)”.

Lakoff (1993, p. 215) establece unha xerarquía onde A VIDA É UNHA VIAXE é un caso específico da metáfora complexa AS ACTIVIDADES DE LONGA DURACIÓN CUN OBXECTIVO SON VIAXES, baseada na metáfora primaria ACCIÓN É MOVEMENTO. Á súa vez, para Santos e Espinosa (1996, p. 39), A VIDA É UNHA VIAXE obtense a través da mestura das metáforas AS ACCIÓNS SON MOVEMENTOS e OS PROPÓSITOS SON METAS, xa que:

En efecto, en nuestra cultura entendemos que la vida tiene un propósito y una finalidad y, por tanto, se asume que tengamos metas u objetivos, concepto realzado en la cultura cristiana (recuérdese la frase bíblica *Yo soy el camino, la verdad y la vida*).

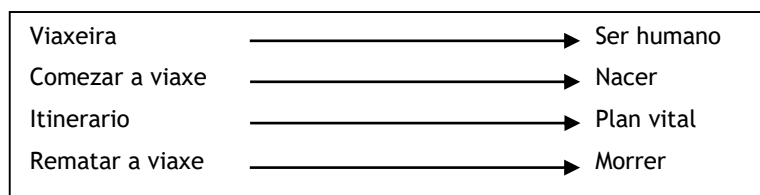
A metáfora A VIDA É UNHA VIAXE encádrase dentro do esquema de imaxe do PERCORRIDO e provén do coñecemento que o ser humano posúe dos desprazamentos e das súas tipoloxías (coche, tren, barco...) <sup>204</sup>. O seu esquema presenta un punto A, identificado co nacemento; un punto B no que se sitúa a morte; e unha liña que representa as diferentes etapas da vida. Ademais, sobre o esquema, aparece unha unidade en movemento (punto negro), que encarna o ser humano.

Figura 14. Esquema de imaxe de PERCORRIDO aplicado á metáfora A VIDA É UNHA VIAXE



<sup>204</sup> Cómpre ter en conta que non existe unha única imaxe á que se axusten todas as metáforas da viaxe, “lo que las hace coherentes es que todas son metáforas de VIAJE, aunque especifiquen diferentes maneras de viajar” (Lakoff e Johnson, 1986, p. 84).

**Figura 15. A VIDA É UNHA VIAXE**

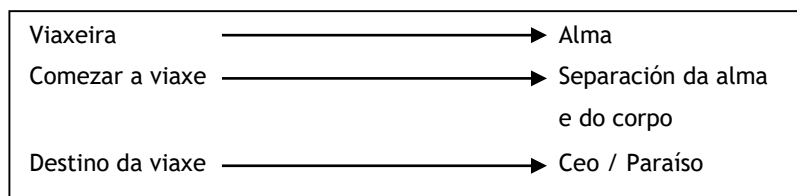


A carón desta estrutura, cuxa meta representa a morte<sup>205</sup>, é preciso falar doutra metáfora común e recorrente do noso sistema conceptual, A MORTE É UNHA VIAXE, englobada, á súa vez, dentro da metáfora A MORTE É MOVEMENTO (Bultinck, 1998, p. 34).

The DEATH IS DEPARTURE metaphor is also structured by this complex image-schema: a departure originates at the edge of a bounded space and proceeds along a path, and metaphorically death as departure originates at the edge of the bounded space of life and proceeds along a metaphoric path to a final destination, the land of dead. (Lakoff e Turner, 1989, p. 99)

A maioría das expresións incluídas neste apartado, ademais de evidenciar un desprazamento, reflicten imaxes moi conectadas coa relixión cristiá, cos seus rituais de enterramento e coa crenza da existencia doutro mundo despois da morte. Como destaca Mellado (2016, pp. 403-404) algunhas expresións relacionadas co falecemento teñen unha motivación simbólica que amosa a presenza das crenzas relixiosas: a convicción da continuidade da vida despois da morte e a idea dun paraíso onde descansan as almas das boas persoas. Por iso, xunto á metáfora A MORTE É UNHA VIAXE, cómpre ter en conta a especificación A MORTE É UNHA VIAXE DA ALMA.

**Figura 16. A MORTE É UNHA VIAXE**



<sup>205</sup> A VIDA É UNHA VIAXE COA ÚLTIMA ESTACIÓN QUE É A MORTE (Fauconnier, 1997, p. 171).

Como recollen Cuba, Reigosa e Miranda (1999, s.v. *alma*), na tradición popular galega, cando a alma abandona definitivamente o corpo, emprende un camiño (pode ser o Camiño de Santiago, o Camiño de Fisterra ou o Camiño de San Andrés) ata o Alén. Na fin dese percorrido estaría a entrada ao outro mundo, onde o destino da alma pode ser o ceo, o inferno, o limbo ou o purgatorio.

Outra cuestión que é necesario ter en consideración para a análise das unidades que se insiren neste apartado é a relación entre o concepto de existencia e o concepto de localización. Tomando como base a metáfora VIVIR É ESTAR PRESENTE AQUÍ (Lakoff e Tuner, 1989, p. 1) cimentada na morte como marcha ou saída, propoñemos a metáfora MORRER É NON ESTAR AQUÍ.

- *Acabar (coa vida)*

Era mellor poñerlle unha inxección desas e acabar dunha vez. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 82)

A única solución para que non semente a desgracia na parroquia é acabar coa súa vida. (*Unha pantasma branca*, p. 89)

A unidade verbal *acabar* manifesta a finalización do traxecto (A VIDA É UNHA VIAXE). Montero (1981, p. 128), no marco do estudo dos eufemismos da morte, destaca que esta unidade amosa unha capacidade atenuante maior cando inclúe outros elementos (coa vida).

- *Defunto*

Es cuspidiño ó defunto de teu avó. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 69)

Pero nada ten que ver con ese anuncio de desgracia e de morte do que a culpan, nin con esas andrómenas de defuntos que aparecen dando petos no faiado pola noite. (*Unha pantasma branca*, p. 7)

Coromines (2008, s.v. *difunto*) indica que procede do latín DEFUNGI “cumplir con (algo), pagar una deuda”. O máis probable é que o seu significado actual proceda dunha elipse, segundo Montero (1981, p. 133) de carácter eufemístico, da expresión *vita defungi*,



que se empregaba coa significación de morrer. Deste modo, relaciónase o pasamento co cumprimento dun determinado período de tempo, dunha viaxe que chega ao seu fin.

- *Despedir(se) (da vida)*

Só quero que saiban que meu avó era un tío, vaia, quero dicir que era xenial, e non o digo pola paga que me daba cada semana, nin por... —algunha da xente que saíra, volvía entrar e eu medraba, coma se estivese colocado—, nin o digo pola coraxe que demostrou cando o *Nevesandré* tivo unha vía de auga a moitas millas da costa e, mentres os demais mariñeiros se despedían da vida sen esperanza, o avó puxérase a cascar unha laranxa diante de todos e a comela, para que viran que estaba tranquilo, seguro de que se salvarían. (*A Pomba e o Degolado*, p. 139)

Hoxe sei que foi o bico da despedida. (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 52)

Esta unidade parte da metáfora MORRER É DESPEDIRSE (Mellado, 2013, p. 114), comportamento que se relaciona co comezo dun novo percorrido (A MORTE É UNHA VIAXE).

- *Falecer*

Leva un tempo morrendo de fame e verán vostedes como non tarda en falecer. (*A máscara de palma*, p. 186)

Toda a fortaleza de que parecía estar dotada Luísa derrubouse cando o vinte de setembro a chamaron por teléfono avisándoa do falecemento da súa nai. (*¡Asústate, Merche!*, p. 160)

Coromines (2008, s.v. *fallido*) indica que procede do latín FALLĒRE, co significado de “engañar”, “acabar”, “quedar inadvertido”. Engade que se empregou ata o século XVI co sentido xeral de faltar e, posteriormente, só como eufemismo para morrer. Montero (1981, p. 127) relaciona esta unidade coa concepción da morte como fin. Tamén sería posible conectar o cultismo *falecer* coa idea de perder a vida (MORRER É PERDER UN OBXECTO).

- *Finar*

E dime, ¿non resulta cómico que finase nun hospital cando estaba operado satisfactoriamente dunha hernia inguinal? (*A máscara de palma*, p. 38)

E-lo vivo retrato do finadiño do teu avó. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 70)

O verbo *finar* recolle a imaxe dunha persoa morta que alcanza a derradeira etapa do seu ciclo vital. Procede do latín FĪNIS, co significado de límite, fin (Coromines, 2008, s.v. *fin*). Para Santos e Espinosa (1996, pp. 104-105), debido á súa orixe, esta unidade amosa a idea de chegar ao punto final dunha viaxe con bastante transparencia.

- *Ir para o cemiterio*

Creo que a avoa fala con Deus. Quere ir para o cemiterio. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 30)

- *Levar ao cemiterio*

Andan a buscar a alguén despistado para levar ó cemiterio. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 109)

O cemiterio é o lugar no que se enterran os restos mortais dos crentes, polo tanto, identifícase o campo santo co final da viaxe. Estas dúas unidades fraseolóxicas están, ademais, conectadas coa percepción da morte como descanso<sup>206</sup>. Segundo Chamizo e Sánchez (2000, p. 76), esta idea xa se percibe no significado grego da palabra cemiterio. Coromines (2008, s.v. *cementerio*) sinala que procede do grego *koimētērion*, co significado de ‘dormitorio’, derivado de *koimáō*, “me acuesto”.

- *Ir para o ceo*

Sabes que todos habemos de ir ao ceo? (*O estanque dos parrulos pobres*, p. 120)

---

<sup>206</sup> Deste modo, poderían incluírse no subapartado A MORTE É DESCANSO.

A avoa dio, e iso que lle falta pouco para ir para o ceo, porque xa ten moitas engurras, e as orellas moi grandes, e dixo Xocas que ás persoas moi vellas médranlles moito as orellas. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 81)

- *Voar (ao ceo)*

Tamén a súa dona voou a unha desas casas altas que se constrúen nas árbores do ceo. (*Un cabalo de lume*, p. 12)

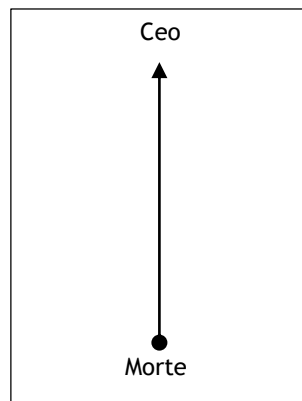
Estas dúas unidades parten, máis concretamente, das metáforas MORRER É SUBIR, baseada no esquema de ESCALA, e MORRER É IR AO CEO. O ceo é o “lugar ó que van os bos despois da morte. Alí habitan as ánimas benditas, ás veces despois de pasar polo Purgatorio” (Cuba, Reigosa e Miranda, 1999, s.v. *ceo*). Crespo (2008, p. 93) destaca que esta metáfora conceptualiza a mortalidade humana en termos dun dominio orixe con connotacións positivas para o crente “ya que la doctrina cristiana sitúa el reino de Dios en el Cielo, lo que otorga a esta asociación conceptual su fuerza mitigadora y su capacidad para el consuelo de los familiares del difunto”. O ceo tamén é un elemento recorrente na imaxe que se ofrece da morte noutras relixións. Por exemplo, na obra *Isha, nacida do corazón*, amósase unha conceptualización semellante partindo das crenzas do hinduísmo cando o pai lle explica á nena a morte da nai biolóxica<sup>207</sup>: “A muller quíxo a moitísimo; malia todo, tivo que ir con Yama ao seu pazo do ceo” (p. 25).

Estas metáforas (MORRER É SUBIR e MORRER É IR AO CEO) ofrécennos unha orientación espacial, onde o positivo é arriba e o negativo é abaixo: FELIZ É ARRIBA, TRISTE É ABAIXO; O BO É ARRIBA, O MALO É ABAIXO; A VIRTUDE É ARRIBA, O VICIO É ABAIXO (Lakoff e Johnson, 1986, pp. 51-53).

---

<sup>207</sup> Mendes (2013, p. 1114), afirma que os adultos, confusos e desorientados, “refugiam-se na não-resposta ou em respostas de caráter evasivo, eufemístico, metafórico e simbólico, alegando frequentemente que a morte é um estado de profundo adormecimento e que a pessoa que morreu foi para o céu, que se transformou numa estrela ou num anjo, numa explicação que se inscreve claramente na tradição judaico-cristã”.

Figura 17. Esquema de imaxe de ESCALA adaptado á metáfora MORRER É SUBIR



- *Írse(lle) a vida*

Nos meus dedos violáceos vin como ennegrecían as uñas, e un intenso frío de morte cravóuseme na alma. Íaseme a vida. (*Lúas de nácara*, p. 106)

Nesta unidade fraseolóxica, a vida conceptualízase coma un obxecto ou ente que se afasta do suxeito. Deste modo, o corpo permanece na terra, pero a vida, identificada coa alma inmortal, foxe.

- *(Ir para) o outro mundo*

Daquela contei con que ía para o outro mundo. (*Sobrevives?*, p. 89)

Eu... a verdade... agora que sei que non admiten raposos no Outro Mundo, síntome máis tranquilo. (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 50)

- *Ir(se)*

Primeiro foi libre e andou por onde quixo e despois, zas!, dun sopro foise sen lle dar tempo a chorar. (*Sobrevives?*, p. 20)

Aquí tamén vive o avó Félix que, dende que a avoa Pilar se foi, non quere viaxar a ningún outro sitio. (*Icía quere cambiar o mundo*, p. 165)

Estas expresións reflicten a mesma idea da morte que *ir para o ceo* e *voar (ao ceo)*, porén sen a peculiaridade intrínseca da verticalidade. O denominado *outro mundo*,

segundo algunhas crenzas, é a onde os fieis se dirixen despois da morte. Tomando como base a metáfora A MORTE É UNHA VIAXE, o *outro mundo* representaría o destino, a meta final. Un idéntico de ultratumba proxéctase na unidade non lexicalizada “comunicar(se) co máis alá” (*A máscara de palma*, p. 13).

- *Levar o demo*

Teño andado pendente do espello ata o extremo de desexar que me levase o demo coa angustia que me entraba. (*A Pomba e o Degolado*, p. 25)

Esta unidade<sup>208</sup> emprega o demo, ser que representa o mal na tradición popular galega, para destacar que a viaxe se realiza cara ao inferno (O MALO É ABAIXO), onde, segundo o cristianismo, as almas dos condenados recibirán un castigo eterno. Noia (2005, p. 66) sinala que a Igrexa foi transformando os vellos mitos relacionados coa morte, outorgándolle un papel esencial á divindade e ao demo. Deste xeito, a viaxe que o ser humano realiza despois de morrer presenta dúas alternativas: o ceo e o inferno.

Cómpre ter en conta que, a diferenza das demais unidades que conforman este apartado, *levar ao cemiterio* e *levar o demo*, establecen un distanciamento entre a persoa falecida e o pasamento, outorgándolle un papel esencial ao intermediario. Deste xeito, pódese conceptualizar a morte como un ente, espírito ou ser divino sobre o que recae o propio acto da viaxe, onde o individuo é só un pasaxeiro<sup>209</sup>. Esta mesma idea pode percibirse nas unidades non lexicalizadas que empregan, fundamentalmente, os verbos *vir* e *levar*: “viñérono buscar” (*O estanque dos parrulos pobres*, 159), “veñen por min” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 28), “levouno a malaria” (*A lagoa das nenas mudas*, p. 98), “levar para sempre” (*Mutacións xenéticas*, p. 38) e “levar para debaixo da terra” (*O misterio do cemiterio vello*, p. 86).

---

<sup>208</sup> Cómpre ter en conta a similitude existente coa unidade *levada*, -o polo demo, analizada no apartado da ira.

<sup>209</sup> A imaxe concorda coa que se ten da Morte ou Parca, “personaxe imaxinario símbolo da morte, que adoita representarse como un esqueleto cunha gadaña” (DRAG).

#### 5.2.2.1.1. MORRER É DESCANSAR

A morte, ademais de representarse como o final do camiño, tamén pode identificarse co descanso: “Y, como quiera que el fin del viaje suele significar el descanso para el viajero, a la muerte también suelen referirse eufemísticamente los hablantes como el descanso de los trabajos de la vida” (Chamizo e Sánchez, 2000, p. 76). A percepción da morte como descanso está moi asentada no noso sistema conceptual. Por exemplo, as fórmulas estandarizadas que se empregan nas necrolóxicas e nos epitafios manteñen esta imaxe da morte como repouso: RIP (*Requiescat in Pace*) e DEP (Descanse en paz).

- *Descansar (en paz)*

A min particularmente, o que máis me inqedou daquela primeira entrega foi un carbón no que uns personaxes, máis esqueletos ca verdadeiros humanos, cavaban a súa propia tumba coma se descansar nela fose o seu anxeio máis sublime. (*A máscara de palma*, p. 54)

Por favor, descansa xa, para de respirar, vaite... —a min afogáronse as palabras e o avó non respirou máis. (*A Pomba e o Degolado*, p. 134)

A metáfora conceptual MORRER É DESCANSAR relaciona o feito de morrer co descanso, tomando como base as crenzas relixiosas e a experiencia física. Resulta evidente o parecido que existe entre unha persoa durmida e unha persoa morta: ambas as dúas están deitadas, inmóbiles e cos ollos fechados. Como indica o refrán *o sono i a morte son irmaus xemelos* (DdD<sup>210</sup>). Para Crespo (2014, p. 68), a noción de descanso “como paso previo a la Resurrección implica que la muerte se considera indirectamente como un hecho transitorio, lo que constituye la base de la atenuación”.

#### 4.2.1.2. A MORTE É ESCASEZA DE TEMPO

O concepto de tempo posúe un papel esencial no proceso da morte, e chega mesmo a concibirse como responsable, outorgándolle matices desprezativos. Esta idea negativa do paso do tempo reflíctese nas metáforas de Lakoff e Turner (1989, pp. 35-42): TIME IS A

---

<sup>210</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

DESTROYER, TIME IS A THIEF e TIME IS A DEVOURER. As unidades que se inclúen neste apartado representan a vida como un período limitado de tempo.

- *Chegar(lle) a (súa) hora*

A súa compañeira de toda a vida tamén marchara. Fixo una viaxe moi longa porque chegara a súa hora. (*¿Quen me quiere adoptar?*, p. [15])

- *Rematar os seus días*

De súpeto, cando xa estaba convencida de que os seus días e os do seu irmán rematarían nun vagón de Chocolate, sentiu uns insistentes golpes no cóbado, abriu os ollos e viu a Lino sentado ao seu carón. (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 54)

O tempo percíbese coma un ben prezado: O TEMPO É DIÑEIRO, O TEMPO É UN RECURSO LIMITADO ou O TEMPO É UN OBXECTO VALIOSO (Lakoff e Johnson, 1986, p. 45). Ademais, como sinala Soriano (2012, p. 103) este represéntase metaforicamente en termos de espazo e movemento. A conceptualización da morte como escaseza de tempo tamén se reflicte nas expresións non lexicalizadas: “chegar(lle) o momento de morrer” (*Chamizo*, p. 67), “quedar(lle) pouco no mundo” (*O estanque dos parrulos pobres*, p. 45) e “non quedar(lle) moito” (*O estanque dos parrulos pobres*, p. 123).

#### 4.2.1.3. ESTAR MORTO É ESTAR ENTERRADO

As unidades que se recollen neste apartado están relacionadas co enterramento e coa descomposición do cadáver. A motivación fundamental en todas elas é de base metonímica, xa que existe unha contigüidade causa-efecto, morrer-ser enterrado.

- *Criar malvas*

Se eu tivese a síndrome de Picwick aquela noite, hoxe estaría criando malvas. O meu profe Elías, sempre que fala de alguén que morreu, di que está criando malvas. Ás veces imaxino que o que di don Elías é certo, que os mortos das

guerras, dos accidentes, do colesterol malo... están nun fermoso xardín, coidando flores. Oxalá miña nai estea coidando rosas nun xardín no ceo... (*Gordíño recheo*, pp. 51-53)

ESTAR MUERTO ES SER ABONO DE PLANTAS (Mellado, 2013, p. 118). Esta unidade ten unha base metonímica, xa que se refire á descomposición dos cadáveres. Cómpre ter en conta que “as malvas son flores ventureiras que medran sen seren plantadas nin sementadas, polo que podían verse nos antigos cemiterios situados nos adros das igrexas non formados por nichos” (Buján, 2012, p. 90).

- *Estar baixo terra*

Os primeiros tempos do retorno non foran doados para Henrique, quen resolvera utilizar os cartos malia saber que seu avó leva máis de dez anos baixo a terra de Chacarita. (*Lúas de nácara*, p. 56)

Esta expresión fai referencia á terra que cobre a sepultura e estaría fundamentada na metonimia A MORTE POLA TUMBA (Geck, 2003, p. 43). Cómpre ter en conta que *estar baixo terra* toma como base un modelo de sepultura: a fosa “escavación feita na terra para sepultar un cadáver” (DRAG). Hoxe en día, son máis habituais os nichos, cavidades feitas “nun muro ou parede para sepultar un cadáver” (DRAG), onde o cadaleito non ten contacto coa terra.

#### 4.2.1.4. MORRER É INACTIVIDADE

As unidades que se atopan neste apartado teñen unha base metonímica e, ao mesmo tempo, están relacionadas coas metáforas primarias propostas por Grady (1997, p. 289): ACTIVITY IS LIFE e INACTIVITY IS DEATH. Evidentemente, a persoa morta non pode moverse, respirar ou falar. Esta mesma idea aparece reflectida nos refráns galegos: *home morto non dá fala; home morto non fai guerra; home morto non gana soldo; e home morto nunca come pan* (DdD<sup>211</sup>).

---

<sup>211</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.



- *Dar o último alento*

Pois anda que iso de que o espírito da infancia permanecerá nela ata o último alento... (*Un misterio na mochila de Alba*, p. 86)

- *Dar o último suspiro*

Así como dei o último suspiro, o raposo apareceu onda Isidro coa respiración axitada pola carreira. (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 50)

- *Non a contar*

Pois hoxe por pouco non a contas! (*O misterio do Faro Vello*, p. 10)

Sigue cara a onde che indique e non se che ocorra dar un chío ou non serás quen de contalo. (*Mutacións xenéticas*, p. 78)

Mellado (2013, p. 115) sinala que algunhas destas expresións están conectadas coa metonimia MORRER É DEIXAR DE FACER UNHA ACTIVIDADE COTIÁ (MORRER É DEIXAR DE FALAR, MORRER É DEIXAR DE RESPIRAR, MORRER É DEIXAR DE COMER, MORRER É DEIXAR DE LER, MORRER É DEIXAR DE MERCAR...). As unidades estudadas amosan tres realidades habituais no comportamento dos seres humanos: respirar (alento e suspiro<sup>212</sup>) e falar (contar).

- *Quedar(se)*

Foi encollendo, encollendo..., talmente un globo que perdese todo o aire. Puxo a bufanda, como diría o avó Guillermo, e quedouse. (*A Pomba e o Degolado*, p. 11)  
Así, coa súa man agarrada á miña, foise quedando, quedando. (*¡Asústate, Merche!*, p. 163)

---

<sup>212</sup> O alento designa o aire que se expulsa ao respirar, o suspiro unha “aspiración forte e prolongada seguida dunha expiración e acompañada ás veces dun xemido, que denota mágoa, desgusto, queixa, ansia etc.” (DRAG).

Segundo Coromines (2008, s.v. *quedo*), o verbo *quedar* procede do latín QUIETARE, co significado de “aquietar, hacer callar”. Engade, ademais, “de donde *quedarse* ‘estarse quieto’ y luego *quedar* ‘permanecer’”. Polo tanto, esta unidade amosa unha conexión entre a morte e a ausencia de movemento.

#### 4.2.1.5. MORRER É PERDER UN OBXECTO

Do mesmo xeito que acontecía coas emocións (A EMOCIÓN É UN OBXECTO), a vida tamén pode conceptualizarse coma un obxecto valioso: LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION (Lakoff e Turner, 1989, p. 29). As expresións que se inclúen neste apartado amosan a carencia do obxecto. Crespo (2014, p. 91) relaciona este tipo de unidades coa metáfora A MORTE É UNHA PERDA e coa metonimia OS EFECTOS DA MORTE REPRESENTAN A MORTE.

- *Dar a vida*

Que antes dar a vida que dar un paso en falso. (*Mutacións xenéticas*, p. 103)

Non podía marchar, daría mesmo a vida con tal de ver a Cali. (*Sobrevives?*, p. 165)

- *Perder a vida*

Parecía unha princesa coma as que viven en Delhi; pero perdeu a vida cando ti naciches... (*O neno can*, p. 10)

Estiven a piques de perder a vida da maneira máis angustiosa. (*Gordíño recheo*, p. 22)

- *Custar(lle) a vida*

A solemne molladura a piques estivera de me custar a vida. (*A Pomba e o Degolado*, p. 36)

Nas unidades *dar a vida*, *perder a vida* e *custar(lle) a vida*, percíbese a morte como unha perda para o propio individuo, remarcando a idea de o ser humano non pode exercer

ningún tipo de control sobre ela. Esta mesma imaxe reproducése nas seguintes unidades non lexicalizadas: “escapar(lle) a vida” (*¡Asústate, Merche!*, p. 16) e “roubar(lle) a vida” (*Lúas de nácara*, p. 102).

- *Quedar sen un*

Calquera día quedaste sen a bisavoa Dolores. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 31)

Aínda que tamén reflicte a perda, esta expresión presenta unha clara diferenza con respecto ás anteriores. Neste caso, o obxecto perdido sería o defunto e os posuídores os seus seres queridos. Así, a morte dunha persoa supón unha perda, conceptualizada dun modo material, para outra persoa.

#### 4.2.1.6. Outras

- *Apagar(se)*

Apagouse tan docemente que o meu horror á morte física relativizouse dende aquela. (*¡Asustate, Merche!*, p. 163)

Grady (1997, p. 292), establecendo unha correlación luz-seguridade e escuridade-perigo, presenta as metáforas O BO É BRILLANTE e O MALO É ESCURO. Deste modo, a luz conéctase coa vida, mentres que a morte se vincula coa escuridade: A VIDA É LUZ<sup>213</sup> e A MORTE É ESCURIDADE. A persoa morta introdúcese no mundo das tebras, xa que MORRER É APAGARSE UNHA LUZ (Mellado, 2013, p. 113).

- *Espichar*

Se cadra espíchaa pola túa culpa. (*Sobrevives?*, p. 24)

---

<sup>213</sup> Na relixión cristiá a luz simboliza a vida, a salvación, a felicidade, a sabedoría... Aparece continuamente ligada a Deus.

Segundo Coromines (2008, s.v. *espiche*), este verbo orixinalmente facía referencia á acción de ferir cunha arma con punta, un “espiche”. Posteriormente o verbo pasou a designar a morte dun xeito máis amplo. O seu uso tende a considerarse coloquial.

- *Fulminar*

Nese intre ben fulminaría á súa amiga se puidese. (*¡Asústate, Merche!*, p. 91)

Algunhas aves caían fulminadas naquela alfombra da cor do sangue. (*Icía quere cambiar o mundo*, p. 89)

Como se indicou no apartado da ira, este verbo procede do latín FULMINARE, co significado de “lanzar el rayo” ou “caer el rayo” (Coromines, 2008, s.v. *fulgor*). Neste caso, probablemente, a súa motivación parta da morte provocada por un raio.

- *Levar de paseo*

E moito máis estraño fora o que, moi en segredo e morta de medo, lle dixera unha veciña á súa nai: «Levárono de paseo», coma se pasear fose algo malo. (*Historia da bicicleta dun home lagarto*, p. 45)

A motivación desta unidade fraseolóxica, cun forte compoñente eufemístico, é histórica. Fai referencia a un dos métodos represivos máis comúns levados a cabo durante a Guerra Civil española e a posterior posguerra. Para paliar a crueza do asasinato, escóllese unha acción sen connotacións negativas: pasear.

- *Liquidar*

Evaporouse o recordo das notas e a gana de fuxir da casa ou de liquidar a meu pai. (*Sobrevives?*, p. 146)

O verbo *liquidar*, que designa a morte coloquialmente, procede da forma latina LĪQUĒRE, co significado de “ser líquido, manar libremente” (Coromines, 2008, s.v. *licor*). O máis probable é que o verbo pasase a designar, en primeiro lugar, a acción de pagar por

completo unha débeda. Con posterioridade, esa idea de remate ou conclusión foi adaptada á morte (A VIDA É UNHA VIAXE COA ÚLTIMA ESTACIÓN QUE É A MORTE).

- *Palmar*

Incluso cando estivera a piques de palmala o Pencas, eu non o fixera con mala intención. (*Sobrevives?*, p. 21)

Segundo Coromines (2008, s.v. *palma*), *palmar* procede do latín PALMARE, co significado de “golpear”, “azote para castigar, empleado en las escuelas”. Polo tanto, este disfemismo relaciona a morte cun golpe ou broucazo.

- *Quedar(se) coma un paxaro*

Puxo a bufanda e quedouse coma un paxariño. (*A Pomba e o Degolado*, p. 134)

Para Buitrago (2007, s.v. *quedarse/estar como un pajarito*) a motivación desta unidade procede do tremer “de los polluelos cuando están desprotegidos, fuera del nido”. Ademais, sinala que é un exemplo de humor eufemístico no tratamento da morte. Cómpre ter en conta que esta expresión tamén pode estar baseada no comportamento dalgunhas aves antes de morrer, refuxiadas en lugares illados para pasar os seus derradeiros momentos nun lugar apracible.

- *Tocar a morto*

As campás tamén poden tocar a morto. Non tocan os mortos. É o señor Miguel, o campaneiro, o que toca. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 95)

A guerra é tan ruín que consegue que as veciñas se miren mal, despois de seren amigas dende nenas, e que as mulleres se vistan de negro sen que a campá toque a morto. (*Historia da bicicleta dun home lagarto*, p. 147)

A unidade *tocar a morto*<sup>214</sup> ten a súa base na cultura popular galega, posto que é unha imaxe típica, fundamentalmente no pasado, das aldeas e vilas. Como denota o refrán *dispois de morrer, campanas por gaitas* (DdD<sup>215</sup>). Os diferentes sons das campás anunciaban as festas, os partos, as mortes<sup>216</sup> e calquera outro suceso importante para a comunidade. Ademais, tamén adquiriron unha connotación máxica, posto que se relacionaba o seu son coa evitación de catástrofes naturais (tronadas, sarabia...).

As campás tocan a morto, con triste son, cando mans humanas as moven.  
Pero se non é así, tocan soas a morto. Mesmo poden ser premonición e aviso dunha morte próxima. (Cuba, Reigosa e Miranda, 1999, s.v. *campá*).

#### 4.2.1.7. Achea visual

No caso concreto da morte, non é posible completar, de xeito preciso, con ilustracións das obras literarias, a imaxe conceptual que elaboramos a través da análise das unidades do corpus. Cómpre falar, unicamente, de tres obras que conteñen representacións pictóricas da morte. En primeiro lugar, da man do pintor expresionista Teo Puebla, a ilustración presenta unha coroa de flores que se emprega fundamentalmente nos ritos funerarios. Inclúe unha cinta na que se engadiría unha frase ou o nome da persoa que realiza a ofrenda floral.



*O estanque dos parrulos pobres*, p. 155

O segundo exemplo atopámolo na obra *Unha pantasma branca*, onde se reproduce a morte de Bocabranca. Na imaxe, dividida en dúas páxinas, obsérvase a parte final do

<sup>214</sup> Por exemplo, na obra *A furgoneta branca* a morte do dono do poldro represéntase unicamente mediante o son das campás da igrexa tanxendo.

<sup>215</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>216</sup> Incluso podía indicar se a persoa falecida era unha muller, un home, un sacerdote...

canón da arma de fogo, a explosión do proxectil e a curuxa morrendo. Esta ilustración de Xosé Cobas, mediante o emprego de trazos difuminados e acuarela cunha gama de tonalidades reducida, reflicte o horror da morte.



*Unha pantasma branca*, pp. 92-93

Cómpre ter en conta, ademais, nesta obra, a representación da curuxa como unha ave de mal agoiro, fundamentalmente dende a perspectiva das persoas de maior idade: “Está aí, en Penagrande, e vén por nós. ¡San Salvador Divino, que me leve a min e deixe quedalo meu neto!” (p. 88) e “Vaíamos ó monte antes de que a súa maldición caia sobre o rapaciño e non teña remedio” (p. 89). Cuba, Reigosa e Miranda (1999, s.v. *avisos de morte*), entre os avisos de morte máis comúns, destacan a audición ou visión da curuxa.

En terceiro lugar, creadas por Teresa Novoa, destacan dúas ilustracións figurativas da obra *Nolo e os ladróns de leña*. Nunha delas represéntase o enterro de Nolo, aínda que carente de simboloxía relixiosa. Na imaxe vese unha procesión de persoas que se refuxian da auga baixo os seus paraugas (OS ESTADOS ANÍMICOS SON ESTADOS ATMOSFÉRICOS), posto que “As súas amigas, as nubes, puxeron un loito gris e choraron moitas bágoas” (p. 38). A ilustración está dominada pola cor negra<sup>217</sup> dos paraugas que simbolizan a dor pola morte de Nolo.

<sup>217</sup> Unha das persoas que aparecen representadas na ilustración leva un brazaletes negro para simbolizar o seu estado de loito.





*Nolo e os ladróns de leña*, pp. 38-39

A segunda imaxe desta obra, en concordancia coas crenzas cristiás da existencia dunha vida no ceo despois da morte, amosa a Nolo nunha nube, ollando a terra cun sorriso.



*Nolo e os ladróns de leña*, p. 55

Consideramos preciso, debido á escaseza de figuras que acheguen máis datos sobre a imaxe conceptual da morte, presentar algúns fragmentos literarios para completar este modelo cognitivo. Falaremos especificamente das obras que recollen, de modo explícito,



o falecemento dunha persoa<sup>218</sup> próxima para a personaxe protagonista ou algún tipo de reflexión sobre a propia morte.

Táboa 15. A morte no núcleo familiar

Obra	Quen morre?	Causa da morte	Ritos funerarios
<i>O estanque dos parrulos pobres</i>	Avó	Enfermidade	Velorio na casa
<i>Prohibido casar, papá!</i>	Nai	Enfermidade	Velorio na casa Dar o pésame
<i>A Pomba e o Degolado</i>	Avó	Enfermidade	Velorio no tanatorio Liturxia funeraria Dar o pésame
<i>Godiño recheo</i>	Nai	Enfermidade	Non se especifica
<i>¡Asústate, Merche!</i>	Avoa	Enfermidade	Non se especifica
<i>¿Quen me quere adoptar?</i>	Muller	Non se especifica	Non se especifica
<i>Isha, nacida do corazón</i>	Nai biolóxica	Enfermidade	Non se especifica
<i>Dúas bágoas por Máquina</i>	Avó	Enfermidade	Loito Sepultura no cemiterio
<i>Sobrevives?</i>	Nai	Enfermidade	Non se especifica
<i>Nolo e os ladróns de leña</i>	Avó <sup>219</sup>	Enfermidade	Loito

A relixión cristiá establece tres ritos funerarios habituais: a vixía do defunto (velorio), a liturxia funeraria (misa) e o enterro ou sepultura. Estas prácticas comúns están presentes en varias das obras de Casallerrey. Por exemplo, en *Prohibido casar, papá!* (p. 36), fálase do velorio realizado na casa, da xente chorando e bicando á familia. Algo semellante acontece na novela *A Pomba e o Degolado*, na que o avó é velado nun tanatorio. Dáse conta da organización do enterro (pp. 129-130), da misa (p. 138) e dos choros, beixos e apertas que as persoas lle ofrecen á familia do defunto.

Entre os conceptos máis comúns que se amosan sobre a morte nas obras de Literatura Infantil e Xuvenil de Casallerrey é preciso salientar a incompreensión, a visión da morte como un tabú, o loito (vestimenta e comportamento) e a naturalidade.

<sup>218</sup> Tamén cómpre ter en conta as obras nas que se fala da morte dunha mascota: o can (*Dúas bágoas por máquina*), as primeiras camadas de Lúa (*O misterio dos fillos de Lúa*), as formigas (*Unha raíña negra*)...

<sup>219</sup> Como se indica na propia obra: “as nenas e os nenos do pobo querían tanto a Nolo, que era case o seu avó” (p. 12).

1. Incomprensión por parte dos nenos e nenas protagonistas para asumir a defunción. Esta idea aparece reflectida dun xeito moi preciso na obra *Prohibido casar, papá!*: “é certo que me dixeran que miña nai morrera, pero daquela eu non o sabía asumir. Si, si foi verdade que a xente choraba, incluso os que non tiñan ningunha confianza con nós” (p. 37) e “aínda hoxe, me é difícil asumir que morreu. Podería imaxinar a miña nai triste, leda, enfadada..., pero non morta, a pesar de ter visto cadáveres doutra xente na tele” (p. 38).
2. Tabú da morte. Na novela *Gordíño recheo*, o pai do protagonista non lle di en ningún momento que súa nai faleceu: “Ana é miña nai. Xa hai moito que non a vexo. Meu pai nunca me dixo que finara, pero eu sei” (p. 21).
3. O loito. Algunhas persoas da casa visten roupa negra como sinal exterior de dor “mamá estaba moi rara, vestida toda de negro e papá cunha gravata, negra tamén” (*Dúas bágoas por Máquina*, p. 53). O loito, ademais, implica un período de dó onde calquera entretemento está prohibido: “non me permitiron acender o televisor nin enredar cos outros rapaces durante moitos días” (p. 53).
4. Naturalidade e adozamento. En contraposición con esa imaxe de confusión ou tabú, nas obras *O estanque dos parrulos pobres*, *Nolo e os ladróns de leña* e *Unha raíña negra* a morte aparece representada con naturalidade, non se percibe como un elemento negativo, nin tampouco como un estado estático (A MORTE É UNHA VIAXE).

Eu, cando morra, tampouco non quero ir para o cemiterio. Alí pódennme falar outros mortos que son descoñecidos, prefiro que sexa nun testo de flores da casa. Morrer pode ser unha cousa moi triste, pero tamén pode ser unha cousa estupenda. (*Unha raíña negra*, p. 94)

O protagonista da obra fai referencia ao rito funerario do enterro que se leva a cabo nos cemiterios e á comunicación entre defuntos. A naturalización da morte percíbese, ademais, cando fala dos seus avós, que posúen unha fábrica de cadaleitos, definidos como “camas de mortos” (p. 94), xa que MORRER É DESCANSAR. Na obra *Nolo e os ladróns de leña* amósase a morte como un estado sosegado e indoloro: “Doíalle tanto o peito que quixo marchar para o ceo sen se despedir sequera. Alí xa non lle doe nada” (p. 36).

Eu sei como se hai que poñer para morrer. Mireino nalgúnhas películas da tele e non pasa nada. Só hai que estar deitada, pechar os ollos, e deixar que che poñan unha man enriba da outra. Non che pode dar a risa nin nada. Tampouco non hai que ter medo porque non doe nada. Só hai que aprender para cando sexas maior saber morrer. (*O estanque dos parrulos pobres*, pp. 124-125)

Neste segundo exemplo, adózase e naturalízase o feito de morrer, converténdoo nun xogo, fuxindo da imaxe prototípica da morte como causa de pavor<sup>220</sup>.

#### 4.2.1.8. Expresións da morte

O modelo cognitivo da morte, baseado fundamentalmente en metáforas e metonimias, está impregnado das raíces culturais, das crenzas relixiosas, dos costumes funerarios... Mellado (2013, p. 109) seguindo a tese Piirainen (2002) sinala que son tres os mecanismos psicoprágmatos que se empregan para designar de xeito velado a morte: a glorificación (relixión); a diminución, a negación ou a doxura (eufemismos); e a banalización ou a ridiculización (disfemismos).

No marco da percepción que os galegos teñen da morte, é preciso salientar a produtividade de expresións baseadas na conceptualización do falecemento como un desprazamento ou viaxe. Como sinala Mellado (2013, p. 114), “el hombre es un viajero que vive mientras recorre un camino, al final del cual, al morir, se despide y lo despiden, traspasando un umbral y empezando después de este umbral un nuevo camino que es una nueva vida”.

Despois de analizar as unidades do corpus, concordamos coa proposta de Crespo (2014, p. 91) que defende a existencia de dúas perspectivas en relación coa morte, unha positiva e outra negativa. Deste xeito, as unidades que se engloban dentro de MORRER É PERDER UN OBXECTO ou A MORTE É ESCASEZA DE TEMPO amosan unha perspectiva que proxecta un dominio fonte de carácter negativo, en contraposición con outras unidades que mitigan os efectos do falecemento (A MORTE É UNHA VIAXE).

---

<sup>220</sup> Como indica a propia escritora nunha entrevista: “A mí la Iglesia, de niña, me inculcó un miedo horrible a la muerte, exagerado a esa edad” (Argüeso, 2000, p. 22).

A continuación, presentamos unha táboa coas unidades estudadas e a súa presenza nas obras de consulta (dicionarios, glosarios...), acompañadas das correspondentes definicións.

**Táboa 16. As expresións da morte**

Expresións	Dicionarios
<i>Acabar (coa vida)</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Acabar coa vida</b> [ORAL]</p> <p>Suicidarse [alguén]</p> <p>GDS21</p> <p><b>Acabar</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DEE</p> <p><b>Acabar</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Acabar</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>221</sup></p> <p><b>Acabar</b></p> <p>Matar, quitar la vida a uno; rematar al que está herido.</p> <p><b>Acabar con algún</b></p> <p>Dar por terminados los tratos o relaciones con él; arruinarle; quitarle la vida a fuerza de disgustos.</p>
<i>Defunto</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Defunto</b></p> <p>[Persoa] sen vida</p> <p>Persoa defunta.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Defunto</b></p> <p>(Dise de) quen morreu.</p> <p>Cadáver dunha persoa.</p> <p>DEE</p> <p><b>Defunto</b></p> <p>Que morreu, que faleceu, morto.</p> <p>Cadáver de uma pessoa.</p> <p>Pessoa que morreu.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Defunto</b></p>

<sup>221</sup> *Papeletas de un diccionario gallego* (1792-1797), de Juan Sobreira Salgado; *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), Real Academia Galega; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande; e *Diccionario galego-castelán* (1979), de Leandro Carré Alvarellos.

	Persoa morta. DdD <sup>222</sup> <b>Defunto</b> Difunto. Cadáver. Persona muerta.
<i>Despedir(se) (da vida)</i>	DEE <b>Despedir</b> Estar a morrer. DdD <sup>223</sup> <b>Estar despedindo</b> Estar agonizando.
<i>Falecer</i>	DRAG <b>Falecer</b> [Persoa] deixar de ter vida. GDS21 <b>Falecer</b> Morrer unha persoa. DEE <b>Falecer</b> Morrer. DXCG <b>Falecer</b> (s.d.) DdD <sup>224</sup> <b>Falecer</b> Fallecer, morir.
<i>Finar</i>	DRAG <b>Finar</b> [Persoa] deixar de existir, deixar de ter vida. GDS21 Finar (s.d.) DEE <b>Finar</b> Morrer.

<sup>222</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1884), de Marcial Valladares Núñez; *Diccionario gallego-castellano* (1900), de Francisco Porto Rey; *Vocabulario popular galego-castelán* (1926), de X. Filgueira Valverde, L. Tobío Fernandes, A. Magariños Negreira e X. Cordal Carús; *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951, 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande; e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

<sup>223</sup> *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

<sup>224</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1884), de Marcial Valladares Núñez; *Diccionario gallego-castellano* (1900), de Francisco Porto Rey; *Vocabulario popular galego-castelán* (1926), de X. Filgueira Valverde, L. Tobío Fernandes, A. Magariños Negreira e X. Cordal Carús; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

	DXCG Finar (s.d.) DdD <sup>225</sup> <b>Finar</b> Fallecer. Morir.
<i>Ir para o cemiterio</i>	DDFG <b>Estar no cemiterio</b> [u.p.] <b>Ir para o cemiterio</b> col. Morrer.
<i>Levar ao cemiterio</i>	DDFG <b>Mandar ao cemiterio</b> [u.p./u.c. a alguén] <b>Mandar para o cemiterio</b> col. Matalo.
<i>Ir para o ceo</i>	DEE <b>Ir para o céu</b> Segundo a crença cristiã, salvar-se após a morte.
<i>Voar (ao ceo)</i>	DdD <sup>226</sup> <b>Voar ó ceo</b> Dícese del niño que muere cuando el alma se separa del cuerpo.
<i>Írse(lle) a vida</i>	DDFG <b>Írselle a vida</b> [a alguén] Perder a forza, a vida.
<i>(Ir para) o outro mundo</i>	DDFG <b>Ir(se) para o outro mundo</b> [u.p.] <b>Marchar para o outro mundo</b> Morrer. <b>O outro mundo</b> O máis alá. AFOG <b>Irse desta vida/ _do mundo/ _para o outro mundo</b> <b>Marchar para o outro mundo</b> Morrer. DFS21 <b>Ir para o outro mundo</b> (s.d.) DFS21

<sup>225</sup> *Colección de voces y frases de la lengua gallega* (1746-1770), de Martín Sarmiento; *Vocabulario popular galego-castelán* (1926), de X. Filgueira Valverde, L. Tobío Fernandes, A. Magariños Negreira e X. Cordal Carús; *Diccionario galego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951, 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande; e *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

<sup>226</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p><b>O outro mundo</b> (s.d.) DRAG</p> <p><b>O outro mundo</b> Nalgunhas crenzas, o mundo que hai despois da morte. GDS21</p> <p><b>O outro mundo</b> O máis alá, o alén, a suposta vida despois da morte. DXCG</p> <p><b>O outro mundo</b> (s.d.)</p>
<i>Ir(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Ir</b> figurado. Morrer. GDS21</p> <p><b>Ir</b> Estar morrendo, morrer. DEE</p> <p><b>Ir</b> Morrer DdD<sup>227</sup></p> <p><b>Irse</b> Morirse o estarse muriendo.</p>
<i>Levar o demo</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Comer/levar o demo</b> [a algo/alguén] Morrer; perderse, estragarse algo. AFOG</p> <p><b>Come-lo demo/ levar_</b> Morrer. DRAG</p> <p><b>Levar o demo (algo ou alguén)</b> Sufrir un dano grande. DXCG</p> <p><b>Levalo o demo</b> (s.d.) DdD<sup>228</sup></p> <p><b>Levoun'o demo</b> Lo llevó el demonio. Tuvo un fin trágico.</p>
<i>Descansar (en paz)</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Descanse en paz</b> <b>(Que) en paz descanse</b> Expresión piadosa para se referir a unha persoa morta.</p>

<sup>227</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>228</sup> *Aportaciones léxicas y folklóricas al estudio de la lengua gallega* (1953), de José María Pereda Álvarez.

	<p>DFS21</p> <p><b>Descansar en paz</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Descansar</b></p> <p>Estar enterrado.</p> <p><b>Descanse en paz</b></p> <p>Relixión. Fórmula coa que se desexa felicidade eterna a un defunto.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Descansar</b></p> <p>Repousar no sepulcro.</p> <p><b>Descansar en paz</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DEE</p> <p><b>Descansar</b></p> <p>Estar enterrado, repousar na cova.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Descansar</b></p> <p>Estar enterrado.</p> <p><b>Descansar en paz</b></p> <p>Descansar en paz.</p> <p>DdD<sup>229</sup></p> <p><b>Descansar</b></p> <p>Estar enterrado, repousar en la sepultura.</p>
<i>Chegar(lle) a (súa) hora</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Chegarlle a derradeira hora</b> [a alguén]</p> <p><b>Chegarlle a (súa) hora</b></p> <p><b>Chegarlle a hora de se ir</b></p> <p>Chegar o momento da morte.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Chegarlle a hora a un/a súa hora (derradeira)</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Chegarlle a hora</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DRAG</p> <p><b>Chegar a súa hora</b></p> <p>Estar morrendo ou a piques de morrer.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Chegarlle a un a hora</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DEE</p>

<sup>229</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.



	<p><b>Chegar-lhe a alguén a hora ou a sua hora</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Chegarlle a súa hora</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>230</sup></p> <p><b>Chegarlle a un a hora</b></p> <p><b>Chegarlle a un a sua hora</b></p> <p>Morir; Morrer.</p>
<i>Rematar os seus días</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Acabar os seus días [u.p.]</b></p> <p>Morrer</p>
<i>Criar malvas</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Criar malvas [u.p.]</b></p> <p>Xacer morta e soterrada</p> <p>AFOG</p> <p><b>Ir criar malvas/herbas</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Dar fentos/malvas</b></p> <p>(s. d.)</p> <p>GDS21</p> <p><b>Criar malvas</b></p> <p>Estar morto e enterrado.</p> <p>DEE</p> <p><b>Estar a criar malvas</b></p> <p>Estar morto e enterrado.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Estar criando malvas</b></p> <p>(s.d.)</p>
<i>Estar baixo terra</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Estar baixo (da) terra [u.p.]</b></p> <p><b>Debaixo da terra</b></p> <p>Estar morta, soterrada.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Repousar debaixo de terra/dos torróns</b></p> <p>Estar morto.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar debaixo da terra/ dos torróns</b></p> <p>(s. d.)</p>
<i>Dar o último alento</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Dar o último alento [u.p.]</b></p>

<sup>230</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>Exhalar o espírito.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Estar no último alento [ORAL]</b></p> <p>Estar [alguén] próximo a morrer, quedarlle pouco de vida.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Botar o último alento</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>231</sup></p> <p><b>Exhalar o último alento</b></p> <p>Morir.</p>
<i>Dar o último suspiro</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Dar o derradeiro suspiro [u.p.]</b></p> <p><b>Dar o último suspiro</b></p> <p>Expirar.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Dar o derradeiro suspiro</b></p> <p><i>fig. e col.</i> Morrer.</p> <p>DEE</p> <p><b>Dar o último suspiro</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Dar o último suspiro</b></p> <p>(s. d.)</p>
<i>Non a contar</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Contalo [u.p.]</b></p> <p><b>(Non) a contar</b></p> <p><b>(Non) o contar (máis)</b></p> <p>(Non) saír con vida.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Non conta-lo máis</b></p> <p><b>Non conta-lo conto/non o contar</b></p> <p>Estar morto.</p>
<i>Quedar(se)</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Quedarse [u.p./u.c.]</b></p> <p>Falecer; morrer.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Quedar</b></p> <p>Poñerse quedo ou quieto, perder o sentido ou mesmo morrer.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Quedar</b></p> <p>Morrer, perder a vida.</p> <p>DEE</p>

<sup>231</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega.

	<p><b>Quedar</b> Morrer. DXCG</p> <p><b>Quedar</b> (s.d.) DdD<sup>232</sup></p> <p><b>Quedarse morto</b> Morirse.</p>
<i>Dar a vida</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Dar a vida</b> [u.p. por algo/alguén]</p> <p><b>Dar a súa vida</b></p> <p><b>Dar media vida</b> Sacrificarse en extremo ou morrer por algo ou alguén. DRAG</p> <p><b>Dar a vida por</b> Sacrificarse ou morrer por. DEE</p> <p><b>Dar a vida por alguén</b> Dar a vida por alguén: sacrificar-se por essa pessoa. DXCG</p> <p><b>Dar a vida por algo</b> (s.d.)</p>
<i>Perder a vida</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Perder a vida</b> Morrer. GDS21</p> <p><b>Perder a vida</b> Morrer, especialmente de modo violento. DEE</p> <p><b>Perder a vida</b> Morrer. DXCG</p> <p><b>Perder a vida</b> (s.d.)</p>
<i>Custar(lle) a vida</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Custarlle a vida</b> [u.c. a alguén] Cusarlle a morte; levar algo a cabo aínda a risco de morrer. GDS21</p> <p><b>Custar a vida</b> Ser causa de morte. DEE</p> <p><b>Custar a vida</b></p>

<sup>232</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>Ser causa da morte.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Custarlle a vida</b></p> <p>(s.d.)</p>
<i>Quedar sen un</i>	<p>AFOG</p> <p><b>Quedar sen un</b></p> <p>Morrer.</p>
<i>Apagar(se)</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Apagar</b></p> <p>figurado. [Desexo, vida, sentimento] extinguirse, morrer.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Apagar</b></p> <p>Morrer lentamente.</p>
<i>Espichar</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Espichala</b></p> <p>(Vulg.) Morrer</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Espichala [ORAL]</b></p> <p>Finar, morrer [alguén]</p> <p>DRAG</p> <p><b>Espichar</b></p> <p>fam. Morrer.</p> <p>DEE</p> <p><b>Espichar</b></p> <p>Morrer.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Espichar</b></p> <p>fig. Morrer.</p> <p>DdD<sup>233</sup></p> <p><b>Espichar</b></p> <p>Morir.</p>
<i>Fulminar</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Fulminar</b></p> <p>fig. Causar a morte repentina a [alguén].</p> <p>GDS21</p> <p><b>Fulminar</b></p> <p>Referido a enfermidades, causar a morte repentina.</p> <p>DEE</p> <p><b>Fulminar</b></p>

<sup>233</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1854, 1863), de Francisco Javier Rodríguez; *Diccionario del dialecto gallego* (1858), de Luís Aguirre del Río; *Diccionario gallego-castellano* (1884), de Marcial Valladares Núñez; *Diccionario galego-castelán* (1933, 1951, 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

	<p>Matar instantaneamente.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Fulminar</b></p> <p>Matar subitamente.</p>
Levar de paseo	<p>DRAG</p> <p><b>Pasear</b></p> <p>Historia. Dar o paseo.</p> <p><b>Dar o paseo</b></p> <p>Historia. Levar unha persoa pola forza, durante a guerra civil española de 1936, para despois fusilala.</p>
Liquidar	<p>DCEFF</p> <p><b>Liquidar a alguén</b></p> <p>Matar [unha persoa] outra.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Liquidar</b></p> <p>figurado, familiar</p> <p>Dar morte.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Liquidar</b></p> <p>Matar unha persoa.</p> <p>DEE</p> <p><b>Liquidar</b></p> <p>fig. Matar.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Liquidar</b></p> <p>(s. d.)</p>
Palmar	<p>DDFG</p> <p><b>Palmala</b> [u.p.]</p> <p>col. Morrer.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Palmar</b></p> <p>(s.d.)</p>
Quedar(se) coma un paxaro	<p>DDFG</p> <p><b>Morrer/quedar(se)</b> [u.p.] <b>como un paxariño</b></p> <p>Ter un pasamento doce, maino, sen violencia nin sufrimento.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Quedar(se) coma un paxariño</b></p> <p>Morrer de repente.</p> <p>DEE</p> <p><b>Morrer como um passarinho</b></p> <p>Ter uma morte doce, tranquila, sem sofrimentos.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Quedar coma un paxariño</b></p> <p>(s.d.)</p>

	<p>LFCEG</p> <p><b>Quedarse coma un paxariño</b></p> <p>Morte tranquila.</p> <p>DdD<sup>234</sup></p> <p><b>Quedarse coma un paxariño</b></p> <p>Morir tranquilamente, sin hacer la menor señal de sufrimiento; ir perdiendo la vida sosegada y tranquilamente.</p>
Tocar a morto	<p>DRAG</p> <p><b>Tocar a morto</b></p> <p>Tocar a defunto.</p> <p>DdD<sup>235</sup></p> <p><b>Tocar a morto</b></p> <p>Doblar a duelo las campanas.</p>



<sup>234</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>235</sup> *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González.

#### 4.2.2. A tolemia

As circunstancias históricas de cada época marcaron os pasos da tolemia ao longo do tempo converténdoa nesa grande incógnita que durante séculos sería analizada, xulgada e tratada dende o terror, a vergoña e a curiosidade. A tolemia aparece nos primeiros mitos e fábulas como unha fatalidade ou castigo sobrenatural; posteriormente, coa chegada do cristianismo, asóciase co pecado e coas posesións diabólicas. Na actualidade, pese ao avance da medicina, as enfermidades mentais e o cerebro humano seguen suscitando moitas controversias<sup>236</sup>. As mudanzas nas condicións e actitudes ante a tolemia teñen como base a estrutura da comunidade e, tal e como afirma Foucault (1976, p. 42), “es un privilegio absoluto de la locura el reinar sobre todo aquello que hay de malo en el hombre”.

Habitualmente as sociedades sinalan o que consideran perigoso, diferente e desviado, dado que “en la mente de una cultura, son los sanos quienes fabrican «el modo en que» la locura es” (Padel, 2009, p. 89). Trátase dunha necesidade inconsciente por debuxar unha liña divisoria entre o cordo e o tolo para reforzar a identidade do primeiro. Na Galicia do século XIX, predominantemente rural, persistía a crenza en demos ou espíritos malignos capaces de danar material ou fisicamente as persoas e, polo tanto, ser os causantes da loucura (Couselo, 2001, p. 1095). O tratamento para curar a posesión ou algúns dos efectos que se relacionaban coa tolemia (espasmos, gritos furiosos, blasfemias, parálises, cegueira...) realizábase en Galicia, fundamentalmente, dende a Igrexa.

O emprego de eufemismos no marco das enfermidades mentais é unha práctica moi habitual (Montero, 1981, pp. 167-168). Nun primeiro momento tivo un carácter supersticioso, posto que a loucura tiña unha orixe sobrenatural (demos, espíritos...). Posteriormente, foi o concepto de tolemia como enfermidade o que favoreceu a creación de eufemismos e disfemismos, xa que as doenzas graves, sobre todo as que non teñen unha cura sinxela ou sobre as que existe un gran descoñecemento, provocan temor.

Antes de comezar coa análise das unidades do corpus, realizaremos unha primeira aproximación á conceptualización da tolemia mediante a consideración sistemática de varios refráns galegos<sup>237</sup>:

---

<sup>236</sup> Para Sontag (1980, p. 35) a loucura é a herdeira da visión que a tuberculose tivo no século XIX, “in the twentieth century, the repellent, harrowing disease that is made the index of a superior sensitivity, the vehicle of “spiritual” feelings and “critical” discontent, is insanity”.

<sup>237</sup> Tirados das obras *Refraneiro Galego Básico* (Ferro, 1987); *Refraneiro galego máis frecuente* (Ferro, 2002); *Refraneiro galego e outros materiais de tradición oral* (Vázquez Saco, 2003); e *DdD: Frampas*,

- Localización da tolemia na cabeza: *a cabeza é a arca do sentido; o que ha de tolear, na cabeza lle ha de dar; o que é tolo, é do miolo; o que é tolo, é da cabeza; e dando na cabeza dáse en todo o corpo.*

No marco da metáfora O CORPO É UN CONTEADOR, establécese outra máis específica: A MENTE É UN CONTEADOR (Geck, 2003, p. 131) ou A CABEZA É UN CONTEADOR.

La cabeza es la parte del cuerpo donde se halla el cerebro, que, según nuestro modelo cultural, es el órgano en el que se encuentra la mente, que es, a su vez, donde localizamos metafóricamente los pensamientos y la inteligencia. (Ruíz de Mendoza, 1999, p. 67)

Deste xeito, estipulando unha analoxía co corpo, a mente pasa a conceptualizarse coma un contedor, representado metonimicamente pola cabeza<sup>238</sup>. Esta analoxía entre o intelecto ou a capacidade de razoamento e a cabeza humana ten un fundamento fisiolóxico, xa que é nese lugar onde se localiza o cerebro.

- Incurabilidade da tolemia: *a loucura non ten cura; o mal que non ten cura é a loucura; quen de loucura enferma tarde ou nunca sana; a loucura non ten cura e, si a ten, pouco dura; e o que con loucura nace, con ela yace.*

A tolemia percíbese como unha enfermidade grave, un estado que non se pode cambiar ou unha situación que xa non ten arranxo. A súa concepción é semellante á da morte: *todo ten remedio, menos a morte.*

- Idealización da tolemia: *non se vira tolo quen é parvo; non hai tolo sen idea; e os nenos e os tolos gárdaos Dios a todos.*

A partir do Renacemento, a tolemia asociouse coa imaxinación e coa sabedoría, é dicir, primaba a idea da loucura creativa. Aínda hoxe existe a crenza de que as persoas extremadamente intelixentes tornan un pouco locas debido a un coñecemento excesivo do mundo. Esta imaxe aparece reflectida nas obras *O misterio do Faro Vello*, “as tolas, e mais os tolos, abrimos camiños á sabedoría” (p. 120) e *A máscara de*

---

contribución al diccionario gallego (1978), de Eligio Rivas Quintas e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>238</sup> Os arqueólogos desenterraron cranios que se remontan ao 5000 a. C. con sinais de trepanación, polo que segundo Porter (2003, p. 21), a crenza de que a loucura (e as enfermidades en xeral) se atopa dentro da cabeza sería moi antiga.



*palma* (p. 221), onde o pintor percibe o termo “tolo” coma unha característica positiva.

- Perigosidade da tolemia: *Dios te garde de amigo reconciliado, de can atado, de borracho irado e de home arroutado; do tolo e do vento arrédate; e o louco e o ar, deixádeos pasar.*

Do mesmo xeito que acontece coa ira, a loucura tamén pode implicar un grave perigo para a comunidade. A persoa tola, que perdeu a capacidade para razoar, amósase violenta co seu contorno, polo que se procura establecer un distanciamento.

Outro elemento esencial que cómpre ter en conta no estudo da loucura, é a relación deste estado coas emocións humanas. Durante a elaboración do corpus descubrimos varias expresións non lexicalizadas que amosan unha conexión entre as emocións moi intensas e a tolemia: “tolear co medo” (*Sobrevives?*, p. 23), “tolear coa ira” (*Sobrevives?*, p. 56), “gritar coma un tolo” (*Prohibido casar, papá!*, p. 36), “ollada entolecida” (*O neno can*, p. 48) e “rir entolecido” (*A máscara de palma*, p. 153). O máis común son as unidades que se centran especificamente na relación entre tolemia e ira. Estas expresións están vinculadas coas metáforas EMOTION IS INSANITY e THE EFFECT OF AN INTENSE EMOTIONAL STATE IS INSANITY (Kövecses, 2000, p. 74) e coa metonimia MENTAL INCAPACITIES STAND FOR EMOTION (Kövecses, 2000, p. 75).

Unha vez máis, mantendo a estrutura empregada con anterioridade, baseada nos dominios fonte, modelos icónicos e arquimetáforas, atopamos unidades que conectan a tolemia cos obxectos, o movemento, os animais e as regras. Incluímos, ademais, o dominio fonte do corpo humano (*corporeización*), debido á súa produtividade. As expresións que non encaixan en ningún dos compartimentos específicos presentaranse nun apartado común denominado “outras”.

**Táboa 17. Dominio meta: Tolemia**

Tolemia	
Dominios fonte	CORPO
	OBXECTO
	MOVEMENTO
	ANIMAL
	REGRAS

#### 4.2.2.1. A TOLEMIA ESTÁ NA CABEZA

Partindo da metáfora A MENTE É UN OBXECTO FRÁXIL (Lakoff e Johnson, 1986, p. 66), Langlotz (2006, p. 47) sinala que a loucura é un defecto provocado por unha forza física que destrúe o contedor. O recipiente do raciocinio é a cabeza e esta pode sufrir danos que alteren a súa funcionalidade.

- *Mal da cabeza*

Decididamente, esa rapaza estaba mal da cabeza. (*Un misterio na mochila de Alba*, p. 114)

A min xa me empezaba a parecer que a enfermeira estaba un pouco mal da cabeza (*Gordíño recheo*, p. 26)

- *Non estar ben da cabeza*

Esa muller non está ben da cabeza (*O misterio da Casa do Pombal*, p. 37)

E a avoa, que non está ben da cabeza, dicía que se aínda fose desas siamesas ou non sei que, habería que a coidar, pero como non era de raza, o mellor sería levala ó monte e deixala alí abandonada, cunha pouca comida. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 82)

- *Tola, -o da cabeza*

Debía estar tolo da cabeza (*Sobrevives?*, p. 149)

Estas tres expresións mostran a idea de que a cabeza, como centro do ser humano, é un recipiente que garda no seu interior elementos valiosos, que deben ser protexidos. No caso das persoas tolas, ese contedor non se atopa nun estado óptimo.

Tamén é posible identificar, nestas unidades, o uso dunha metonimia, xa que a palabra cabeza se usa para representar a totalidade do corpo; deste modo, aparece reflectido o órgano pensante pola persoa pensante. En relación con esta metonimia, Lakoff e Johnson (1986, p. 74) sinalan que o importante non é que se empregue unha parte do corpo humano (cabeza) para significar un todo (persoa), senón o feito de escoller

unha característica particular da persoa (intelixencia ou raciocinio) que se asocia intrinsecamente coa cabeza.

#### 4.2.2.2. A TOLEMIA É PERDA OU CARENIA DUN OBOXECTO

Entender as experiencias humanas empregando termos de obxectos e substancias permítenos categorizar, agrupar e cuantificar elementos complexos ou abstractos. Dende a infancia, as persoas percibimos obxectos que nos rodean sobre os que se pode exercer control e manipular segundo os nosos intereses. De acordo coa metáfora SELF CONTROL IS OBJECT POSSESSION (Lakoff e Johnson 1999, p. 272), as persoas que perden ou que directamente non posúen ese determinado obxecto<sup>239</sup> non poden dominar as súas emocións ou exercer control sobre as súas vidas. Para Peña (2003, p. 267) existe unha conexión, no marco da noción de control, entre o proceso de personificación e o proceso de cousificación. Afirmamos que tendemos a personificar entidades que tratan de ter un control sobre nós ou sobre calquera elemento do mundo. É dicir, cando as emocións dominan as persoas e non ao revés, existe un proceso de personificación. De xeito paralelo, os seres humanos controlados polas emocións ou pulos son materializados como obxectos.

Como poderemos comprobar, existe unha diferenza no grupo de expresións que imos analizar, dado que algunhas representan a perda (*perder a cabeza*) e outras directamente a ausencia do obxecto (*non ter sentido*). Algunhas das expresións recollidas neste apartado poden vincularse tanto coa tolemia como coa insensatez<sup>240</sup>, debido á imposibilidade maioritaria de establecer unha liña divisoria entre elas (Pousada Pardo, 2015).

- *Non ter cabeza*

Mateite por non ter cabeza, papá! (*A Pomba e o Degolado*, p. 137)

Se hai xente que non ten cabeza, pode ser que sexa porque hai cabezas soltas... (*O misterio do cemiterio vello*, p. 136)

<sup>239</sup> Empregamos o termo obxecto dun xeito moi amplo e laxo. Nestas expresións, elementos abstractos coma o xuízo ou o sentido aparecen conceptualizados como obxectos.

<sup>240</sup> En moitas ocasións, a propia experiencia humana non ten moi clara a fronteira entre os loucos, os parvos e os insensatos, por iso existen moitas voces ou expresións que poden empregarse para ambos os casos (vid. táboa 18).

- *Perder a cabeza*

César, que a observaba dende a porta, coidou que Sara estaba a perder a cabeza. (*Isha, nacida do corazón*, p. 136)

Gústame rodearme de mentes de gran valor, de grandes homes e mulleres que perderon a cabeza. (*A máscara de palma*, p. 221)

Como xa se indicou na parte introdutoria do capítulo, a cabeza é a sede da intelixencia e do raciocinio<sup>241</sup>. Nestas unidades a cabeza representa o xuízo, “la conceptualización metafórica general de “volverse loco” está metonímicamente representada por la cabeza, que simboliza la pérdida del sentido de la realidad” (Gutiérrez, 2010, p. 81).

- *Perder o control*

Está a piques de perder o control. (*¡Asústate, Merche!*, p. 203)

Segundo Coromines (2008, s.v. *contralor*) a palabra *control* procede do francés *contrôle*, “doble registro que se llevaba en la administración para la verificación recíproca”. Deste modo, enténdese por control a acción de “dominar, dirixir ou regular”<sup>242</sup> (DRAG). A perda de control sobre un mesmo enténdese como unha situación negativa, posto que a persoa non pode exercer dominio sobre as súas emocións, obtendo como consecuencia un comportamento irracional. Ademais, a falta de control pode ser a causa dalgunhas discapacidades funcionais (Peña, 2003, p. 281).

- *Non ter sentido*

¡Hai pais que non teñen sentido! (*Bicos de prata*, p. 35)

¡Este Xoaquín non ten nin chisca de sentido! (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 26)

- *Perder o xuízo*

<sup>241</sup> Como afirma Geck (2003, p. 135) “lo peor de todo es cuando se pierde el contenedor entero y con ello su contenido. El triste ex propietario se vuelve loco, es decir que queda preso de las fuerzas viscerales”.

<sup>242</sup> Esta unidade podería encaixarse, ademais, no apartado A TOLEMIA É AUSENCIA DE REGRAS.

Acaso estaban perdendo o xuízo? (*A Pomba e o Degolado*, p. 130).

Nin aínda perdendo o xuízo ousarían entrar! (*Un misterio na mochila de Alba*, p. 40)

- *Sen tino*

Obsesionada tamén quere dicir histérica. Mamá empezou a falar cousas sen tino. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 70)

As palabras *sentido*, *xuízo* e *tino* poden aparecer substituíndo o vocábulo *cabeza* ou facendo unha especificación dentro do mesmo. Estes termos están vinculados coa capacidade mental para pensar e obrar de xeito correcto e razoable. A relación entre a ausencia desas competencias e a tolemia parte da base de que as persoas cabais teñen a capacidade mental de actuar de maneira correcta e razoable, entenden as cousas, xúlganas e proceden en consecuencia.

- *Perder os papeis*

Comezabamos a perder os papeis. (*A máscara de palma*, p. 64)

Buitrago (2007, s.v. *perder los papeles*) relaciona esta expresión coa perda de “escritos o documentos que sirven de guía en muchas actividades cotidianas y aportan seguridad y orden”. Sen afastarnos por completo desta teoría, tamén sería posible interpretar que a unidade amosa a existencia dun contedor (cabeza) cheo de documentos que son necesarios para o seu correcto funcionamento.

#### 5.2.2.2.1. A TOLEMIA É UNHA PERDA VIOLENTA

As unidades que se insiren dentro deste pequeno subapartado recollen a idea de que á persoa louca lle roubaron o seu control sobre a cabeza, é dicir, a capacidade para razoar correctamente. Están relacionadas coa perda, porén inclúen unha peculiaridade concreta, a violencia.

- *Dar(lle)/pegar(lle) unha arroutada*

Aceptar a miña amizade supón, quero que o saibas, pertencer a un grupo de alto risco; xa digo, se me dá a arroutada... –ninguén acreditaba o que estaba a presenciar. (*A Pomba e o Degolado*, p. 151)

Como a ese lle pegan arroutadas, veremos. (*Sobrevives*, p. 65)

- *Ter arrouto*

Ti non eras ese tipo duro que ten arrouto para atrapar un gato e retorcerlle o pescozo? (*A Pomba e o Degolado*, p. 149)

As expresións *dar(lle)/pegar(lle) una arroutada* e *ter arrouto* toman como base a palabra *rauto* “axitación súbita e violenta do ánimo durante a que un perde o control de si mesmo” (DRAG). Segundo Coromines (2008, s.v. *rato*) procede do latín RAPTUS, co significado de “arrebataemento, rapto” e “tirón, arranque”. A unidade indica que unha persoa sofre ataques incontrolados, xa que o comportamento que non se pode prever representa a loucura.

#### 4.2.2.3. A TOLEMIA É MOVEMENTO

Partindo da base de que a loucura é un estado incontrolable e irracional que provoca cambios constantes nos seres humanos, establécese unha conexión entre a tolemia e o movemento. Esta relación está fundamentada na propia experiencia humana. Existen dúas posibles interpretacións. En primeiro lugar, as alteracións motoras son características dalgúns trastornos mentais. Dentro da psicopatoloxía da psicomotricidade, Ortuño (2009, p. 14) presenta a axitación, é dicir, a inquietude psicomotriz permanente. Os enfermos non son capaces de permanecer quedos ou no mesmo sitio, móvense de xeito continuado e realizan acenos inconscientes. En conexión con esta imaxe, Geck (2003, p. 267) afirma que os xestos incontrolados e rápidos fan referencia á loucura, mentres que a conduta pausada se conecta co control e coa racionalidade.

En segundo lugar, certos movementos desmesurados da cabeza ou do corpo poden provocar mareos, circunstancia que impide o correcto funcionamento mental e que afecta á capacidade para pensar con claridade.

Entre as prácticas habituais levadas a cabo nos manicomios, estaba a de atar os enfermos mentais e colocarlles cadeas ou camisas de forza para evitar os movementos violentos propios das persoas perturbadas (Porter, 2003). Para Foucault (1976, p. 419) a mobilidade constitúe unha especie de soporte material para os pensamentos incoherentes e as actitudes explosivas.

- *Perturbada, -o*

Arrincoume o paxaro da man cunha expresión perturbada que nunca antes lle vira.  
(*A Pomba e o Degolado*, p. 48)

Intuíñ que se trataba dun perturbado que fuxira dalgunha casa dos arredores. (*Lúas de nácara*, p. 30)

- *Trastornada, -o*

A maioría deses tipos están trastornados. (*Sobrevives?*, p. 70)

A avaricia trastornoute. (*Mutacións xenéticas*, p. 78)

Ambas as dúas unidades (*perturbada, -o* e *trastornada, -o*) son metáforas mortas, que precisan da etimoloxía para inserirse dentro deste apartado. A primeira delas procede do latín TŪRBARE co significado de “enturbiar, agitar” (Coromines, 2008, s.v. *turbar*). A orixe da segunda unidade está no grego τόρνος “torno, instrumento de torneador o tornero” (Coromines, 2008, s.v. *torno*). Deste xeito, establécese un vínculo entre a loucura e as voltas que realiza esta ferramenta.

Na súa orixe estes dous termos eran tecnicismos, posteriormente foron empregados como eufemismos e no último paso convertéronse en palabras cotiás para designar de xeito pexorativo as persoas que non poden razoar con normalidade:

En general el valor semántico de los nombres técnicos de lesiones y enfermedades psíquicas ha evolucionado muy deprisa: *descerebrado, perturbado, demente, trastornado, esquizofrénico, paranoico, ciclotímico*, se convierten en insultos al mismo tiempo que se hace borroso el recuerdo de su significado original para dejar lugar al moderno. (Luque, Pamies e Manjón, 1997, p. 122)

- *Torcérse(lle) o sentido*

Iso gustoume pero... así, tan preto dos bois torcéuseme o sentido. (*Desventuras dun lobo namorado*, p. 36)

Esta expresión presenta un movemento orixinado na facultade mental que permite entender as cousas, xulgalas e actuar en consecuencia, é dicir, no sentido. Deste xeito, ter o sentido torto ou revirado imposibilita o comportamento cabal.

#### 5.2.2.3.2. A TOLEMIA É DESPRAZAMENTO

As unidades inseridas neste compartimento, dentro do marco do movemento, implican un cambio de lugar (desprazamento). Para realizar a análise é necesario retomar a metáfora da PERSOA DIVIDIDA e os conceptos de *suxeito* e *eu*. Como xa se indicou no capítulo da ira, o *suxeito* representa a conciencia, o xuízo e a vontade mentres que o *eu* simboliza os aspectos corporais, emocionais e funcionais. Nunha situación ideal o *suxeito* e o *eu* compartían o mesmo espazo. Partindo da PERSOA DIVIDIDA, Kövecses (2000, p. 44) presenta a metáfora A PERSON OUT OF CONTROL IS A DIVIDED SELF.

La locura es movimiento interior que implica daño y pérdida interiores. Nuestra mente «sale» de nosotros, fuera de control. En las imágenes del vagabundear, la persona o la mente segura está tranquila, en casa, en el lugar que le corresponde; la insegura está perdida, afuera, sin casa. El exterior es una locura, la locura es exterior. Y peligrosa. (Padel, 2009, p. 217)

Posiblemente a metáfora do desprazamento teña como base algún dos síntomas da esquizofrenia coma os sentimentos de alienación, as ideas delirantes de control e o roubo de pensamentos (Ortuño, 2009, p. 13). O enfermo sente que calquera pode acceder á súa mente, que alguén lle rouba as súas opinións e que as súas accións están dirixidas por outra persoa.

- *Aluada, -o*



Pero que dis, aluado! (*Gordíño recheo*, p. 47)

Dádevos présa par de aluados. (*A noite dos coroides*, p. 31)

Antigamente, os médicos establecían unha conexión entre as fases da Lúa e os movementos de alienación mental. Deste xeito, dependendo da posición do satélite con respecto á Terra, exercíase unha influencia maior ou menor nas persoas:

La Luna actúa sobre la atmósfera con tal intensidad que puede poner en movimiento una masa tan pesada como el océano. Ahora bien, el sistema nervioso es, de todos los elementos de nuestro organismo, el más sensible a las variaciones de la atmósfera, puesto que el menor cambio de temperatura, la menor variación de humedad y sequedad pueden repercutir grandemente sobre él. Con mayor razón la Luna, cuyo curso perturba tan profundamente la atmósfera, actuará con violencia sobre las personas. (Foucault, 1976, p. 349)

Nesta unidade, mentres o corpo (*eu*) permanece na terra, a razón (*suxeito*) atópase nun lugar estraño<sup>243</sup>, a Lúa. A persoa non pode amosar un comportamento racional ou controlarse debido á presenza dun impedimento físico: a distancia.

- *Chalada, -o*

É o chalado ese que viste sempre de negro –decatouse Lucía. (*Un misterio na mochila de Alba*, p. 41)

- *Ida, -o*

Eran palabras tan íntimas, tan doces e sentidas que, de non ser porque recoñecín a letra, pareceríame imposible que unha persoa tan ida fose capaz de utilizar semellante pureza de expresións. (*Sobrevives?*, p. 112)

---

<sup>243</sup> Para Lakoff e Johnson (1999, p. 274) as expresións relacionadas coa metáfora da PERSONA DIVIDIDA parten da propia experiencia humana, dado que cando estamos nun lugar familiar sentímonos a gusto, situación que muda cando nos atopamos nun lugar estraño.

- *Pirada, -o*

¡Este tío está pirado! (*A máscara de palma*, p. 62)

Que queres, eu recoñezo que están pirados, que non teñen remedio, pero gústame a súa música. (*Sobrevives?*, p. 67)

Segundo Luque, Pamies e Manjón (1997, p. 120) os adxectivos *pirada, -o* e *chalada, -o*<sup>244</sup> teñen orixe xitana e recollen a idea da fuxida e do desprazamento. Estas tres unidades teñen como punto de partida o movemento cara a fóra. A tolemia, do mesmo xeito que unha emoción descontrolada, pode desprazar o *suxeito* do *eu*. Entendemos que nestas expresións se establece unha analoxía co termo ausencia, empregado en medicina. As ausencias son perdas transitorias da consciencia, de natureza case sempre epiléptica. O paciente permanece nese estado durante uns segundos e non recorda nada do acontecido nese espazo de tempo (Piéron, 1993).

#### 4.2.2.4. A PERSOA TOLA É UN ANIMAL

O mundo animal emprégase como ferramenta para conceptualizar determinados conceptos abstractos como xa aconteceu coa ira e o medo (A PERSOA IRADA É UN ANIMAL, A PERSOA ASUSTADA É UN ANIMAL). Deste modo, mediante a relación da loucura cos animais, caracterizados pola ausencia de raciocinio e guiados polos seus instintos, dámoslle forma real á vaga idea que as persoas teñen da tolemia, dos seus síntomas e consecuencias.

- *Atordada, -o*

Atordado, escoita uns sons que interpreta como febles voces que saloucan. (*Lúas de nácara*, p. 50)

Perdoa, xa o sei –trata de xustificar–, é que estou bastante atordada. (*¡Asústate, Merche!*, p. 190)

<sup>244</sup> Como sinala Coromines (2008, s.v. *chalado*), “voz jergal, del gitano *chalar* ‘ir, andar, caminar’ (de origen sánscrito)”.

Esta unidade procede da torda, “ave da familia dos túrdidos, que existen varias especies, que se caracteriza por ter o lombo de cor parda e cinsenta e o ventre a pencas” (DRAG). Ríos Panisse (1977, p. 423) sinala que na época das vendimas, estes paxaros comen a fartar unha gran cantidade de uvas, o que fai que se mareen, perdan o equilibrio e que non voen con moita axilidade. Ademais, habitualmente, as aves posúen unha cabeza pequena, elemento que se relaciona coa falta de intelixencia ou coa carencia de cordura (Pousada Pardo, 2015).

Nos exemplos literarios, os protagonistas empregan este termo para identificarse a si mesmos en momentos de desvarío ou alteración psíquica (alucinacións, pensamentos suicidas...).

- *(Estar) coma unha cabra*

¡Estás coma unha cabra! (*Unha raíña negra*, p. 14)

- *(Estar) coma unha cabuxa*

Ese está coma unha cabuxa! (*O misterio do Faro Vello*, p. 60)

Alá na vila hai unha rapaza que está coma unha cabuxa, e invitounos ao Tito e mais a min a participar nunha sesión de espiritismo ou *ouija* ou non sei que (*Sobrevives?*, p. 29)

Ambas as dúas unidades relacionan a loucura co gando cabrún<sup>245</sup>, imaxe que se recolle tamén no refraneiro popular: *A cabra é tola: por onde vai unha van todas* (Ferro, 1987). As cabras teñen un comportamento peculiar, interpretado como extravagante ou estraçalario polos humanos, saltan e corren polo monte dun lado para o outro, gabeando, amais, por sitios abruptos. A primeira expresión alude a un animal adulto, mentres que a segunda designa a cría da cabra cando xa deixou de mamar. Esta diferenza permítenos establecer unha escala de intensidade. Deste modo, a persoa identificada cunha cabra terá un maior grao de tolemia da que se conecta coa súa propia cría.

---

<sup>245</sup> Son animais que desprenden un cheiro desagradable e que se asocian coa maldade. Na mitoloxía galega, existen lendas nas que o diabo se viste cun disface de castrón ou carneiro, aínda que o máis común é que teña pés de cabuxa. Vaqueiro (2011, pp. 160-166) recolle algunhas lendas nas que o demo adopta forma animal, concretamente de carneiro, aínda que nestes casos o seu uso é unicamente masculino.

#### 4.2.2.5. A TOLEMIA É AUSENCIA DE REGRAS

As sociedades posúen fórmulas que mostran o que se pode facer e o que non, tomando como base as normas colectivas. Nelas establécese o que está permitido amosar e o que é preciso agochar, o que se debe controlar e o que se pode descontrolar. Do mesmo xeito que acontecía coas emocións, o control considérase positivo; neste caso, a súa ausencia está relaciona coa tolemia.

- *Non regular*

A avoa xa non regula, que quere dicir que parece que está un pouco tola. (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 18)

Á avoabisa non lle podo contar nada. Non regula, que iso é dicir parvadas. (*O misterio do cemiterio vello*, p. 27)

- *Non rexer*

Para min que non rexía. (*Lúas de nácara*, p. 19)

O único que fai é coser e coidar á avoa que ás veces xa non rexe ben. (*¡Asústate, Merche!*, p. 44)

As persoas que non regulan<sup>246</sup> ou que non rexen<sup>247</sup> non atenden a esas normas sociais que están aceptadas pola comunidade (que facer, de que xeito e en que momento facelo). Polo tanto, déixanse levar polos seus instintos sen ningún tipo de control, circunstancia que se considera perigosa para a sociedade.

Estás unidades tamén están conectadas coa metáfora NORMAL IS STRAIGHT (Grady, 1999, p. 80). Deste modo, a persoa tola represéntase como un elemento que se torceu e a persoa corda como un elemento que permanece dereito. Santos e Espinosa (1996, pp. 39-40), dentro da súa análise sobre o ESQUEMA DO CAMIÑO, recollen a idea que presenta a relixión cristiá, ir dereito vincúlase coa xustiza e co ben, mentres que

---

<sup>246</sup> O verbo *regular*, segundo Coromines (2008, s.v. *regla*) deriva do latín RĒGŪLA, co significado de regra, barra de metal ou madeira.

<sup>247</sup> Derivado do latín RĒGĒRE, co significado de gobernar (Coromines, 2008, s.v. *regir*).

ir torcido ou desviado se conecta co pecado, co mal e coa carencia de razón. Un comportamento desaxeitado implica saír da senda correcta.

#### 4.2.2.6. Outras

- *Chifrada, -o*

Si, si, esa chiflada. (*¡Asústate, Merche!*, p. 32)

Esta unidade parte da metáfora AS PERSOAS TOLAS SON OBXECTOS QUE PRODUCEN SON (Pousada Pardo, 2015) baseada na proposta de Pamies e Simón (2005, p. 52), A ENFERMIDADE É UN SON. Neste caso concreto, establécese unha conexión entre a persoa tola, ou a súa cabeza, e o *chifre*, “instrumento que produce un son agudo ao poñelo nos labios e soprar” (DRAG). A súa motivación parte das alucinacións auditivas ou das alteracións motoras. As persoas con problemas mentais poden escoitar sons dentro das súas cabezas e padecer alteracións motoras caracterizadas pola repetición constante de sons ou palabras.

- *(Estar) coma unha caldeireta*

¿Sabes que a miña irmá está coma unha caldereta? (*A noite dos Coroides*, p. 32)

A pobre está coma unha caldeireta. (*¡Asústate, Merche!*, p. 144)

As caldeiretas son obxectos destinados a gardar líquidos, fundamentalmente leite, que posúen un pequeno oco tapado cun testo e un buraco para verter o fluído do seu interior. Partindo da metáfora A MENTE É UN CONTADOR (Geck, 2003, p. 131), a cabeza da persoa tola estaría representada pola caldeireta<sup>248</sup>. Como xa se indicou con anterioridade, a cabeza é o lugar onde se sitúa a intelixencia e o raciocinio, polo que debe manter unhas condicións óptimas. Neste caso o contador non está totalmente pechado, provocando que todo o que se atopa no seu interior poida sufrir danos (A MENTE É UN OBXECTO FRÁXIL).

---

<sup>248</sup> “A persoa tola non ten o contador completamente fechado” (Pousada Pardo, 2015).

- *(Estar) mal da cheminea*

Din que estou mal da cheminea. (*Sobrevives?*, p. 141)

Langlotz (2006, p. 122) presenta a metáfora O CORPO É UN EDIFICIO, e dentro da mesma, establece unha especificación: A MENTE É A PARTE SUPERIOR DUN EDIFICIO. Nesta unidade establécese unha comparación entre a cabeza da persoa tola e a parte superior dun edificio en mal estado. Se a cheminea non funciona ben, non se produce unha boa circulación do aire. Isto dificulta a combustión e fai que o fume invada a casa.

- *Louca, -o/tola, -o de atar*

O mundo está louco, louco de atar. (*Lingua guapa. Cantos que contan...*, p. 36).

Pero a señora Angustias Groso Tonel estaba tola de atar e pensou que tiña que tomar aquilo antes das súas comidas de sempre, coma se a froita e a peituga de pavo fosen talmente unha menciña. (*Gordíño recheo*, p. 40)

Buitrago (2007, s.v. *estar loco de atar*) sinala que esta unidade procede da práctica realizada nos hospitais psiquiátricos que consistía en atar ou inmovilizar a persoa louca (A TOLEMIA É MOVEMENTO).

- *Tocada, -o*

¡Pero se é un tío tocado! (*A máscara de palma*, p. 191)

Esta unidade, probablemente, está conectada coa idea de que a relixión e a fe poden levar a persoa a un estado próximo á loucura (Luque, Pamies e Manjón 1997, p. 121). Aínda que a tolemia se relaciona de xeito habitual con forzas malignas<sup>249</sup>, como sinala Porter (2003, p. 27), a Igrexa tamén albergaba a idea dunha loucura sagrada que se manifestaba mediante revelacións de santos e místicos. Deste modo, os iluminados de Deus verían e escoitarían cousas que ninguén máis pode.

<sup>249</sup> A PERSOA TOLA ESTÁ POSUÍDA (Pousada Pardo, 2015).

Existe a posibilidade de que esta unidade proveña da redución doutras expresións (*tocada, -o da cabeza; tocada, -o da testa; tocada, -o do testo; tocada, -o de ala...*) conectadas coa metáfora A MENTE É UN CONTADOR e coa idea de que as persoas tolas posúen un recipiente en mal estado, aberto ou cheo de compoñentes insignificantes.

- *Tola, -o de todo*

Están tolos de todo, tío. (*Sobrevives?*, 66)

¡A avoa está tola de todo! (*O misterio dos fillos de Lúa*, p. 52)

- *Tola, -o de vez*

Quería saír de alí custase o que custase, coma se lle entrase un ataque de ansiedade, ou se volveuse tolo de vez. (*Pesadelo no tren chocolate*, p. 43)

Estas expresións, cuxa figuración é máis leve que outras unidades do corpus, reflicten a idea da totalidade. A tolemia máis intensa enténdese como unha realidade absoluta e integral, mentres que a leve se amosa como un elemento parcial. Esta peculiaridade pode observarse nos refráns (DdD<sup>250</sup>): *de louco todos temos un pouco* e *inda que louco, non de todo*. Do mesmo xeito que acontece con outras palabras descualificadoras<sup>251</sup>, as formas *louca, -o* e *tola, -o* foron perdendo a súa forza expresiva debido á frecuencia de uso. Por iso xurdiron un gran número de derivados (*toleirana, toleirán; aloucada, aloucado; tolambrona, tolambrón; atoleirada, atoleirado...*) e de expresións complexas (*tola, -o de todo, tola, -o de vez...*) caracterizadas por diversos matices que a palabra orixinal xa non é quen de transmitir (Pousada Pardo, 2015).

#### 4.2.2.7. Achega visual

A tolemia só aparece representada pictoricamente nunha ocasión, na última obra publicada por Fina Casalderrey: *Lingua guapa. Cantos que cantan...*

<sup>250</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>251</sup> Por exemplo, *tonta, -o* (Luque, Pamies e Manjón, 1997, p. 109).





*Lingua guapa, pp. 36-37*

Nunha das composicións do poemario dise que o mundo está louco, estado que se reflicte nas imaxes de Lucía Cobo, onde priman os tons pasteis. Nelas amósanse dúas estrelas de mar realizando actividades disparatadas. A primeira suxeita cunha corda unha ave durmida, transportándoa polo aire; mentres que a estrela da segunda imaxe está cravada nunha nube. O hábitat natural das gradicelas, o mar, intercámbiase polo ceo para reflectir a loucura.

Tendo en consideración a escaseza de ilustracións sobre a tolemia que permitan completar a imaxe conceptual que elaboramos a través da análise das unidades do corpus, consideramos necesario presentar algúns fragmentos literarios para consolidar ou reforzar este modelo cognitivo. Centrarémonos en tres puntos: causas, comportamento e aspecto das persoas loucas.

- A principal causa da tolemia que aparece reflectida nos textos é o sentimento de dor profunda. Nas obras *Un misterio na mochila de Alba* (pp. 41-42), *Ás de mosca para Anxo* (p. 113) e *O misterio do cemiterio vello* (pp. 18-20) indícase que a motivación da tolemia dos personaxes (Marcial, Helena e Indalecio, respectivamente) foi a perda dun ser querido. Nestes tres exemplos fálase da morte ou da desaparición de persoas de curta idade.
- Como se indicou con anterioridade, é común que as sociedades sinalen o que consideran desviado, perigoso ou diferente. O louco mostra unha actitude desaxeitada e un comportamento que se afasta do “normal”, mentres que a persoa cabal amosa unha conduta que se corresponde co que a sociedade establece como apropiado. Nas



obras literarias observarmos comportamentos violentos, antisociais, condutas repetitivas, borracheiras... Na obra *O meu avó é unha gata* (p. 8), a protagonista pensa que seu avó está louco cando o observa facer buracos na parede e miañar. Na novela *Sobrevives?*, fálase dun personaxe que sofre ataques de histeria e que estivo ingresado en Conxo. O seu comportamento é moi agresivo, cara aos demais e consigo mesmo: “tiña un pendente nunha cella, tirou del e arrincouno á brava” (p. 71). En *Un misterio na mochila de Alba* (pp. 41-42), Marcial anda sempre vestido de negro, vai todos os días ao cemiterio, nunca sorrí e non se relaciona cos demais. En *Lúas de nácara* (p. 51), o protagonista é considerado un tolo por pasar varias horas mirando para unha estatua. Este comportamento tan estraño fai que un grupo de nenos o arremeden e se burlen del. Na novela *A máscara de palma*, relaciónase a actitude insocial do pintor coa tolemia “entristéceme saber que decides encerrarte, rematarás louco” (p. 33).

- A miúdo, a loucura aparece conectada coa pobreza e vagabundaxe. Fálase, polo tanto, de persoas que empregan roupa vella, rota ou en mal estado; e persoas pouco aseadas.

La sabiduría popular siempre ha dado por sentado que la locura se refleja en la apariencia; esta opinión fue reforzada también por las obras de artistas y escritores. Tanto en los chistes populares como en el escenario teatral normalmente se representa a los locos como individuos extraños y desaliñados, “hombres salvajes” con paja en el cabello y con vestidos raídos, atuendos descosidos o extravagantes. (Porter, 2003, p. 68)

Na obra *O misterio do cemiterio vello* (pp. 18-20), indícase que o señor Indalecio anda mal vestido, case sempre está borracho e non se asea.

#### 4.2.2.8. Expresións da tolemia

Mediante a comparación das unidades figuradas que conforman o corpus, descubrimos que a tolemia, percibida no noso modelo popular coma un estado negativo, pode manifestarse de modos diversos mediante o emprego de tropos. Neste caso, os máis habituais son as metáforas ontolóxicas que permiten entender todo o que nos rodea como obxectos e substancias (Lakoff e Johnson, 1986, p. 63). Os falantes empregan as experiencias humanas para categorizar realidades, coma a tolemia, que resultan moi

abstractas. Dentro das metáforas ontolóxicas destaca o esquema do contedor que tomamos como base nun considerable número de expresións lexicalizadas<sup>252</sup>.

Partindo das unidades analizadas podemos ofrecer un retrato das persoas tolas dende a perspectiva da sociedade galega. Trátase de persoas que se moven de xeito continuado, que amosan falta de humanidade (xa que se comportan como animais), que sofren algún tipo de problema ou carencia e que non teñen control sobre si mesmas.

Deseguido presentamos nunha táboa as unidades estudadas e a súa presenza nas obras de consulta (dicionarios, glosarios...), acompañadas das correspondentes definicións.

**Táboa 18. As expresións da tolemia**

Expresións	Dicionarios
<i>Mal da cabeza</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Estar mal da cabeza</b> [u.p.]</p> <p><b>Poñerse mal da cabeza</b></p> <p>Estar louco ou actuar aloucadamente.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Estar mal da cabeza</b></p> <p>Ser [alguén] unha persoa que actúa de xeito que amosa moi pouco sentido ou xuízo, ou dun xeito que dá a entender que está medio tolo ou que non rexe ben.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar mal da cabeza/ cachola/ chaveta/ chola/ testa</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>GDS21</p> <p><b>Estar mal da cabeza</b></p> <p>Estar tolo.</p> <p>DEE</p> <p><b>Ter má cabeça</b></p> <p>Não ter tino.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Estar mal da cabeza</b></p> <p>(s.d.)</p>
<i>Non estar ben da cabeza</i>	<p>DDFG</p> <p><b>(Non) estar ben da cabeza</b> [u.p.]</p> <p><b>(Non) estar boa da cabeza</b></p> <p>(Non) ter capacidade de razoamento; pretender un imposible.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Non estar ben da cabeza</b></p>

<sup>252</sup> Esta imaxe tamén se reproduce nun dos relatos que compoñen a obra *Lúas de nácara*, onde o protagonista afirma que está “fóra dos recintos da cordura” (p. 51).

	<p>Estar [alguén] coas facultades mentais un tanto perturbadas, de xeito que actúa dun modo que se considera anormal e pouco apropiado.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Non estar ben da cabeza</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>AFOG</p> <p><b>Non estar ben da cabeza</b></p> <p>Tolear, carecer de siso.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Non estar ben da cabeza</b></p> <p>(s.d.)</p>
<i>Tola, -o da cabeza</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Tolearlle a cabeza</b></p> <p>col. Importunalo, volvelo louco; concibir ou facer concibir ilusións ou fantasías.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Tolo, -a da cabeza</b></p> <p>Estar [alguén] coas facultades mentais un tanto perturbadas, de xeito que actúa dun modo que se considera anormal e pouco apropiado.</p>
<i>Non ter cabeza</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Ter cabeza [u.p.]</b></p> <p>Ter xuízo, intelixencia.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Estar sen cabeza/ _acordo</b></p> <p>Non ter sentido.</p>
<i>Perder a cabeza</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Perder a cabeza [u.p. por algo/alguén]</b></p> <p>Perder a razón, a cordura; namorarse perdidamente.</p> <p>DFG</p> <p><b>Perder [u.p.] a cabeza</b></p> <p>Actuar sen reflexión, turbarse [a alguén] a razón ou o xuízo.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Perde-la cabeza</b></p> <p>Sufrir unha ofuscación.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Perder a cabeza/ o siso/ o tino/ os papeis</b></p> <p>Actuar sen control sobre un mesmo ou sobre a situación, a causa do nerviosismo.</p> <p>DRAG</p> <p><b>Perder a cabeza</b></p> <p>Non saber rexerse nun momento determinado por algún motivo.</p> <p>GDS21</p>

	<p><b>Perder a cabeza</b> Perder o xuízo. DEE</p> <p><b>Perder a cabeza</b> Desatinar. DXCG</p> <p><b>Perder a cabeza</b> (s.d.)</p>
<i>Perder o control</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Perde-lo control</b> Perder [alguén] a paciencia e o dominio de si mesmo, o cal o leva a obrar ou falar sen tino.</p>
<i>Non ter sentido</i>	<p>DFS21</p> <p><b>Non ter sentido ningún</b> (s.d.)</p> <p>GDS21</p> <p><b>Ter sentido</b> Ser cordo, responsable. Ter bo siso. DEE</p> <p><b>Ter sentido</b> Ser cuidadoso, ter precaução. DXCG</p> <p><b>Ter sentido</b> (s.d.)</p> <p>DdD<sup>253</sup></p> <p><b>Ter sentido, sentidiño</b> Tener cuidado, ser cuidadoso.</p>
<i>Perder o xuízo</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Perder o xuízo</b> [u. p. por alguén] Volverse tola, obrar sen siso; namorarse tolamente.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Perder a cabeza/ o sentido/ o tino/ o xuízo</b> (s.d.)</p> <p>DEE</p> <p><b>Perder o juízo</b> Pôr-se tolo.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Perder o xuízo</b> (s.d.)</p>
<i>Sen tino</i>	<p>DFS21</p> <p><b>Sen tino</b></p>

<sup>253</sup> *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

	<p><b>Non ter goberno/ siso/ tino/ xeito</b> (s.d.)</p>
Perder os papeis	<p>DFS21 <b>Perder a cabeza/ o siso/ o tino/ os papeis</b> Actuar sen control sobre un mesmo ou sobre a situación, a causa do nerviosismo.</p>
<i>Dar(lle) unha arroutada</i>	<p>DCEFF <b>Darlle/Pegarlle a arroutada [ORAL]</b> <b>Darlle/Pegarlle a arrautada</b> <b>Darlle/Pegarlle o arrouto</b> Darlle a alguén por facer, de xeito arrebatado, súpeto e repentino, algo que se considera inoportuno ou negativo. AFOG <b>Dar un rauto a alguén</b> Darlle un ataque súbito de xenio. DFS21 <b>Dar(lle) unha arroutada</b> (s.d.) DdD<sup>254</sup> <b>Diulle unha arroutada</b> <b>Diulle o rauto</b> Poseído por un arrebatado de locura.</p>
<i>Ter arrouto</i>	<p>GDS21 <b>Ter arroutadas</b> Ter reaccións imprevistas.</p>
<i>Perturbada, -o</i>	<p>DRAG <b>Perturbar</b> Perder a serenidade ou sufrir confusión mental. GDS21 <b>Perturbado, -a</b> (Dise da) persoa que ten alteradas as súas facultades mentais. DEE <b>Perturbado</b> Impresionado, comovido, confuso. DXCG <b>Perturbado</b> (s.d.)</p>
<i>Trastornada, -o</i>	<p>DRAG <b>Trastornado, trastornada</b> Que se trastornou. GDS21 <b>Trastornar</b></p>

<sup>254</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p>Sufrir unha alteración física ou mental.</p> <p>DEE</p> <p><b>Transtornado</b></p> <p>Que foi alterado ou perturbado na súa ordem, configuración. física ou psique.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Transtornado</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>255</sup></p> <p><b>Trastornado, -a</b></p> <p>Fuera de sano juicio, loco.</p>
<i>Torcérse(lle) o sentido</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Virárselle o sentido</b> [a alguén]</p> <p>Volverse louco.</p> <p>DdD<sup>256</sup></p> <p><b>Reviróuselle o sentido</b></p> <p>Trastornarse, volverse loca una persona.</p>
<i>Aluada, -o</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Aluado, aluada</b></p> <p>Que ten moitas manías e rarezas ou que sofre trastornos psíquicos pasaxeiros.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Aluado, -a</b></p> <p>Que, ou quen, ten ataques de loucura ou manías raras.</p> <p>DEE</p> <p><b>Aluado</b></p> <p>Lunático. Diz-se de quem passa por momentos de loucura segundo o influxo da lua.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Aluado</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>257</sup></p> <p><b>Aluado</b></p> <p>Alunado, lunático, persona que por intervalos padece accesos de locura debido a la influencia de la luna en alguna de sus fases, según el vulgo cree.</p>

<sup>255</sup> *Glosario de voces galegas de hoxe* (1985), de Constantino García González e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>256</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>257</sup> *Papeletas de un diccionario gallego* (1792-1797), de Juan Sobreira Salgado; *Diccionario gallego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega; *Vocabulario popular castelán-galego* (1926), de Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús; *Diccionario gallego da rima e gallego-castelán* (1950), de José Ibáñez Fernández; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario gallego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

<i>Chalada, -o</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Chalado, chalada</b> Que perdeu a razón ou o xuízo.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Chalado, -a</b> Louco, tolo.</p> <p>Aloucado, atoleirado, tarambaina.</p> <p>DEE</p> <p><b>Chalado</b> Guilhado, tolo, louco.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Chalado</b> Mal da cabeza.</p> <p>DdD<sup>258</sup></p> <p><b>Chalado, da</b> Falto de xuício, atontado, bobo.</p>
<i>Ida, -o</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Ido, ida</b> Privado de razón, de xuízo.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Ido, -a</b> Sen razón, sen xuízo, fóra da realidade circundante.</p> <p>DEE</p> <p><b>Ido</b> Atolainado.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Ido</b> Que ten perturbadas as súas facultades mentais.</p> <p>DdD<sup>259</sup></p> <p><b>Ido, ida</b> Dícese de la persona chiflada.</p>
<i>Pirada, -o</i>	<p>GDS21</p> <p><b>*Pirado, -a</b> Tolo.</p> <p>DEE</p> <p><b>Pirado</b> Que está perturbado, endoidecido.</p>
<i>Atordada, -o</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Atordado, atordada</b> Que se atordou.</p>

<sup>258</sup> *Nuevo suplemento al Diccionario gallego-castellano* (1896-1902), de Marcial Valladares Núñez e *Diccionario gallego-castellano* (1900), de Francisco Porto Rey.

<sup>259</sup> *Vocabulario gallego-castellano* (1865), de Juan Manuel Pintos Villar e *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

	<p><b>Atordar</b> Provocar turbación ou confusión a [ser animado], impedíndolle temporalmente a audición ou alterando o equilibrio psíquico. GDS21</p> <p><b>Atordado -a</b> Aparvado, xordo, desorientado.</p> <p><b>Atordar</b> Perturbarlle o sentido a alguén, turbalo, confundilo. DXCG</p> <p><b>Atordado</b> (s.d.)</p> <p><b>Atordar</b> (s.d.) DdD<sup>260</sup></p> <p><b>Atordoar</b> Causar atordoamento. Aturdir; trastornar el juicio, hacer perder el sentido y la conciencia de sí mismo a alguno.</p>
(Estar) coma unha cabra	<p>DDFG</p> <p><b>Estar [u.p.] coma unha cabra</b> <i>col.</i> Estar tola. DCEFF</p> <p><b>Estar coma unha cabra</b> Ser [alguén] unha persoa que actúa de xeito que amosa moi pouco sentido ou xuízo, ou dun xeito que dá a entender que está medio tolo ou que non rexe ben. DFG</p> <p><b>Ter [u.p.] menos sentido ca unha cabra</b> Ter moi pouco siso, ser irreflexivo/a. AFOG</p> <p><b>Estar coma unha cabra/ _chiva</b> Estar tolo. DFS21</p> <p><b>Estar coma unha cabra/ cabuxa/ caldeireta/ chiba/ chota/ peneira</b> (s.d.) GDS21</p> <p><b>Estar coma unha cabra</b> Estar mal da cabeza. DXCG</p> <p><b>Estar coma unha cabra</b></p>

<sup>260</sup> *Diccionario gallego-castellano* (1913-1928), da Real Academia Galega; *Vocabulario popular castelán-galego* (1926), de Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús; *Diccionario gallego-castelán* (1928-1931, 1933, 1951 e 1979), de Leandro Carré Alvarellos; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.



	<p>(s.d.)</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Estar coma unha cabra</b></p> <p>Tolemia.</p> <p>DdD<sup>261</sup></p> <p><b>Máis tolo que unha cabra</b></p> <p>(s.d.)</p>
<i>(Estar) coma unha cabuxa</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Estar coma unha cabuxa [ORAL]</b></p> <p>Ser [alguén] unha persoa que actúa de xeito que amosa moi pouco sentido ou xuízo, ou dun xeito que dá a entender que está medio tolo ou que non rexe ben.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar coma unha cabra/ cabuxa/ caldeireta/ chiba/ chota/ peneira</b></p> <p>(s.d.)</p>
<i>Non regular</i>	<p>DRAG</p> <p><b>Regular</b></p> <p>Ter todas as facultades mentais.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Regular</b></p> <p>Ter unha persoa todas as facultades mentais.</p>
<i>Non rexe</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Non rexe (ben) [ORAL]</b></p> <p>Estar [alguén] coas facultades mentais un tanto perturbadas, de xeito que actúa dun modo que se considera anormal e pouco apropiado.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Non ser de todo ben/ non rexe</b></p> <p>Non estar ben da cabeza.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Non rexe</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DRAG</p> <p><b>Rexer</b></p> <p>[Persoa] ter todas as facultades mentais.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Rexer</b></p> <p>Estar unha persoa en bo estado mental, ter todas as facultades mentais.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Rexer</b></p> <p>Ter plena capacidade mental.</p>

<sup>261</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<i>Chifrada, -o</i>	<p>GDS21</p> <p><b>*Chiflado, -a</b></p> <p>Tolo.</p> <p>DdD<sup>262</sup></p> <p><b>Chifrado, da</b></p> <p>Chiflado, que tiene algo trastornada, o perturbada la cabeza.</p>
<i>(Estar) coma unha caldeireta</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Estar [u.p.] coma unha caldeireta</b></p> <p>(Ser) aloucada, ter pouco siso.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Estar coma unha caldeireta</b></p> <p>Ser [alguén] unha persoa que actúa de xeito que amosa moi pouco sentido ou xuízo, ou dun xeito que dá a entender que está medio tolo ou que non rexe ben.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Estar coma unha caldeireta</b></p> <p>Non rexe ben.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar coma unha cabra/ cabuxa/ caldeireta/ chiba/ chota/ peneira</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>GDS21</p> <p><b>Estar coma unha caldeireta</b></p> <p>Non rexe ben, ter pouco xuízo.</p> <p>LFCEG</p> <p><b>Estar coma unha caldeireta</b></p> <p>Tolemia.</p>
<i>Mal da cheminea</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Andar/estar mal da cheminea [u.p.]</b></p> <p><b>Non lle funcionar a cheminea [a alguén]</b></p> <p>col. Estar louco ou actuar con insensatez.</p> <p>AFOG</p> <p><b>Andar mal da cheminea</b></p> <p>Ser pouco xuizoso.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Andar mal da cheminea</b></p> <p>Ter pouco xuízo.</p>
<i>Louca, -o/ tola, -o de atar</i>	<p>DFS21</p> <p><b>Tolo de atar</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>GDS21</p> <p><b>Tolo de atar</b></p>

<sup>262</sup> *Nuevo suplemento al Diccionario gallego-castellano* (1896-1902), de Marcial Valladares Núñez; *Diccionario gallego-castellano* (1900), de Francisco Porto Rey; e *Vocabulario del bable de occidente* (1932), de Huelves e Fernández.

	<p>Persoa que está completamente tola.</p> <p>DEE</p> <p><b>Louco de atar</b></p> <p>Aquele que procede como louco nos seus atos.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Tolo de atar</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DdD<sup>263</sup></p> <p><b>Louco de atar</b></p> <p>Persona que en sus acciones procede como loca.</p>
<i>Tocada, -o</i>	<p>DDFG</p> <p><b>Estar tocada</b> [u.p.]</p> <p>Estar un pouco louca.</p> <p>DCEFF</p> <p><b>Estar tocado (do testo/da testa/da cabeza)</b> [ORAL]</p> <p>Ser [alguén] unha persoa que actúa de xeito que amosa moi pouco sentido ou xuízo, ou dun xeito que dá a entender que está medio tolo ou que non rexe ben.</p> <p>DFS21</p> <p><b>Estar tocado</b></p> <p>(s.d.)</p> <p>DRAG</p> <p><b>Tocado, tocada</b></p> <p>coloquial. [Persoa] algo trastornada mentalmente.</p> <p>GDS21</p> <p><b>Tocado, -a</b></p> <p>Algo louco ou trastornado mentalmente.</p> <p>DEE</p> <p><b>Tocado</b></p> <p>Tolo, aloucado.</p> <p>DXCG</p> <p><b>Tocado</b></p> <p>Que non está ben da cabeza.</p> <p>DdD<sup>264</sup></p> <p><b>Tocado</b></p> <p>Enloquecido.</p>
<i>Tola, -o de todo</i>	<p>DCEFF</p> <p><b>Tolo/Toliño de todo</b> [ORAL]</p> <p>Moi tolo, completamente tolo [alguén]</p> <p>DFS21</p>

<sup>263</sup> *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González.

<sup>264</sup> *Diccionario Gallego* (1876), de Juan Cuveiro Piñol; *Vocabulario popular castelán-galego* (1926), de Filgueira Valverde, Tobío Fernandes, Magariños Negreira e Cordal Carús; *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (1958-1961), de Eladio Rodríguez González; e *Diccionario galego-castelán* (1972), de X. L. Franco Grande.

	<b>Toliño de todo/ de remate/ de vez</b> (s.d.) DXCG <b>Tolo de todo</b> (s.d.)
<i>Tola, -o de vez</i>	DCEFF <b>Tolo/Toliño de vez [ORAL]</b> Moi tolo, completamente tolo [alguén] DFS21 <b>Toliño de todo/ de remate/ de vez</b> (s.d.)



### 4.2.3. Conclusións

A morte e a tolemia percíbense como estados permanentes, condicionados pola súa percepción negativa e a súa tendencia eufemística ou disfemística. A través da linguaxe figurada, cuxos principais recursos son as metáforas e as metonimias, as persoas son quen se asimilar e verbalizar estas realidades abstractas e complexas. Os dominios fonte presentes nas unidades estudadas son máis tanxibles e sinxelos que os conceptos que representan. Por exemplo, resulta máis doado expresar e entender a morte empregando o dominio fonte do desprazamento ou da carencia de tempo.

Nas seguintes táboas recóllense algúns datos de interese como o número de lemas e os dominios fonte máis empregados. Segundo os datos obtidos, a morte e a tolemia amosan unha presenza equiparable.

**Táboa 19. Produtividade dos estados complexos**

Estado	Cantidade de lemas figurados	Dominio fonte máis produtivo
Morte	34	DESPRAZAMENTO/VIAXE
Tolemia	31	OBXECTO

A análise dos modelos cognitivos idealizados e das arquimetáforas permítenos coñecer os mecanismos conceptuais que empregan as persoas para denominar e interpretar a morte e a tolemia. As categorías mediante as que se conforman os modelos icónicos destes estados complexos están baseadas en nocións que poden aparecer combinadas entre si: movemento/desprazamento, animal, obxecto...

**Táboa 20. Produtividade dos dominios fonte da morte**

Dominios fonte	Número de lemas
DESPRAZAMENTO	14
INACTIVIDADE	4
OBXECTO	4
TEMPO	2
ENTERRO	2
OUTRAS	8

**Táboa 21. Produtividade dos dominios fonte da tolemia**

Dominios fonte	Número de lemas
OBXECTO	9
MOVEMENTO	7
ANIMAL	3
CABEZA	3
REGRA	2
OUTRAS	7



## CONCLUSIÓNS XERAIS

Cumprindo co obxectivo básico desta tese, analizamos as representacións e referencias da ira, do medo, da tristeza, da morte e da tolemia nas obras de Literatura Infantil e Xuvenil galega escritas por Fina Casalderrey. O estudo consistiu nun exame pormenorizado de cento cincuenta e seis formas figuradas e lexicalizadas que tomamos como punto de partida para analizar a orixe da relación das cinco categorías con outros ámbitos (corpo humano, mundo animal, obxectos, movemento, tempo...). Deste xeito, descubrimos que ningunha conexión parte do azar, todas teñen unha motivación que pode ser visible ao ollo humano ou resultar opaca sen estudo previo. Como sinala Álvarez de la Granja (2008, p. 7), existen diferentes graos de percepción da vinculación existente entre o significado literal e o significado figurado. Desta maneira, podemos falar de expresións opacas, expresións transparentes e expresións que se atopan nunha zona intermedia, denominadas semiopacas ou semitransparentes. Do mesmo modo que o sentido dunha frase pode depender do coñecemento enciclopédico do falante, “establecer una motivación presupone una especie de justificación histórica o explicación etimológica que no siempre es posible ofrecer, ya que el motivo puede remontarse a tiempos inmemorables” (Nénkova, 2008, p. 23).

O emprego da linguaxe figurada, que posúe un carácter psicosocial e ten un valor pragmático-discursivo, require un exercicio de descodificación por parte do interlocutor, outorgándolle, ao mesmo tempo, unha maior forza expresiva á comunicación. Os conceptos e ideas que conseguimos extraer da ira, do medo, da tristeza, da morte e da tolemia amosan unha determinada concepción cultural. Como indica Wierzbicka (1992, p. 22) a lingua é o mellor espello da mente humana: “it is through the vocabulary of human languages that we can discover and identify the culture-specific conceptual configurations characteristic of different peoples of the world”.

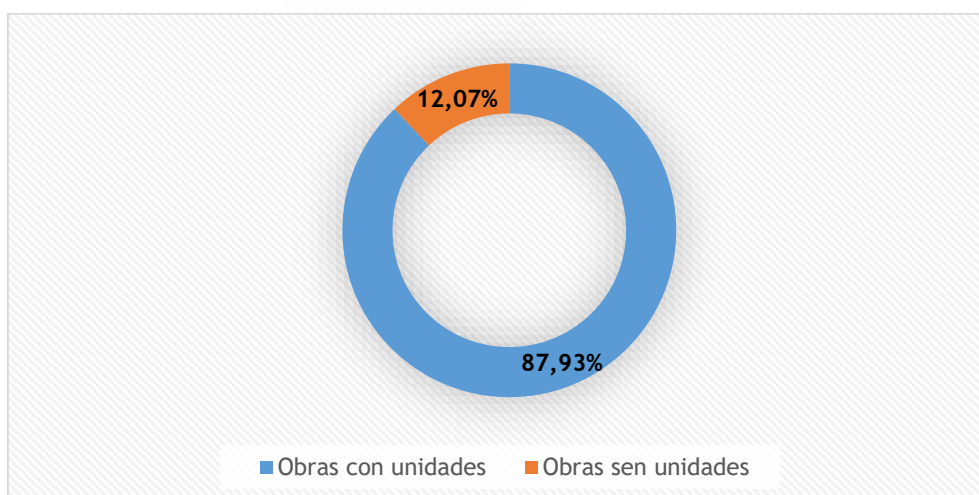
Tomando como punto de partida estudos previos da linguaxe figurada en inglés, castelán e alemán (Kövecses, 1986; Johnson, 1991; Santos e Espinosa, 1996; Geck, 2003, Mellado, 2013...), elaboramos modelos cognitivos estruturados e asentados en esquemas de imaxe, metáforas e metonimias. Con este estudo cremos ter contribuído ao desenvolvemento de análises sobre a linguaxe figurada galega e sobre o coñecemento que

os falantes teñen do mundo, particularmente en ámbitos, como os estudados, que resultan abstractos e complexos. A través da análise das expresións do noso corpus coñecemos a visión dos falantes sobre as cinco categorías estudadas. Deste modo:

- A ira, o medo e a tristeza percíbense como estados emocionais non permanentes, mentres que a morte e a tolemia son concibidas como estados inmutables.
- As emocións (ira, medo e tristeza) e a tolemia localízanse dentro do corpo humano (cabeza, corazón, ollos...).
- A orixe da ira, do medo, da morte e da tolemia preséntase como supersticiosa, divina ou demoníaca.
- A carencia de control sobre as emocións humanas e a tolemia percíbense de xeito negativo para a sociedade e relaciónanse co perigo individual e colectivo.
- Os estados emocionais moi intensos ou extremos están conectados coa tolemia.
- A ira, o medo, a tristeza, a morte e a tolemia están ligadas entre si, establecen correlacións e conexións de causa-consecuencia.

## ESTADÍSTICAS DOS DATOS OBTIDOS

Como se pode apreciar na primeira gráfica, das cincuenta e oito obras que conforman o noso corpus, só en sete delas (12,07%) non atopamos ningunha unidade lexicalizada conectada coa ira, o medo, a tristeza, a morte ou a tolemia.

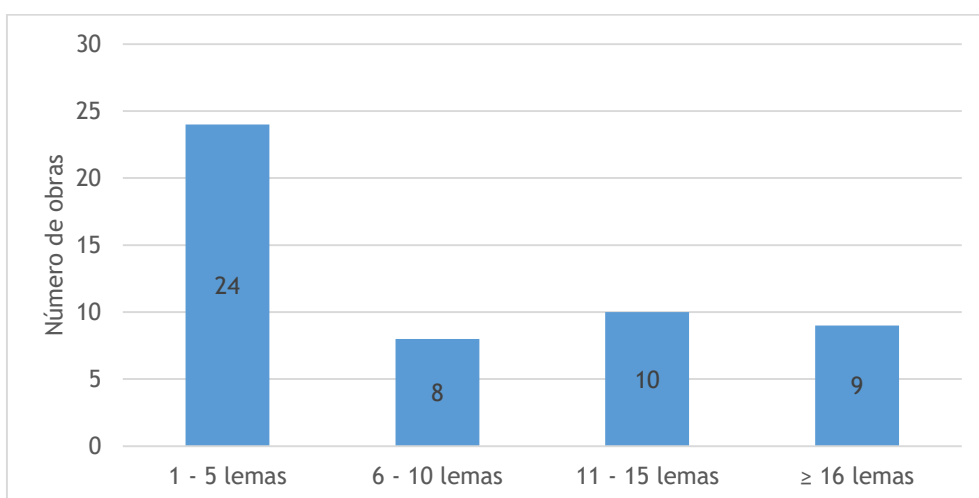


Gráfica 1. Porcentaxe de obras con unidades extraídas

Na seguinte gráfica, as cincuenta e unha obras que recollen algunha unidade, foron clasificadas en catro compartimentos dependendo do número de lemas obtidos. Deste

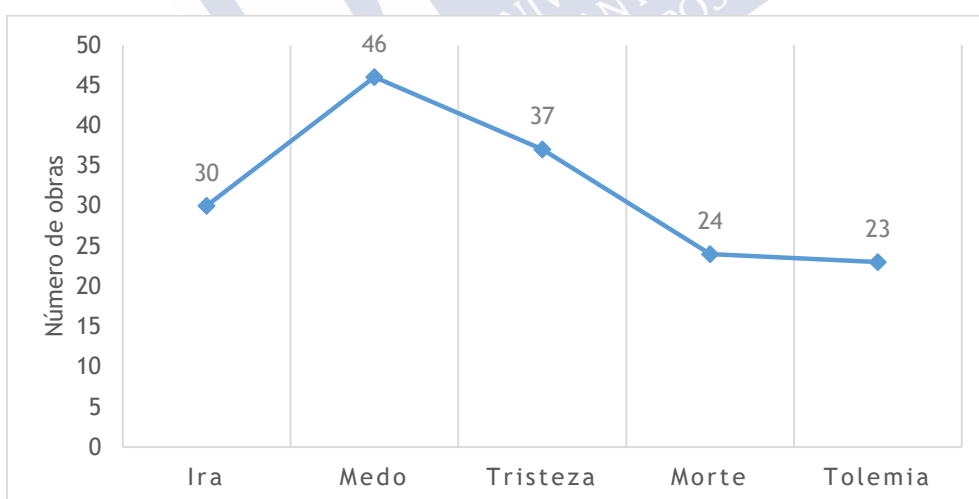


xeito, por exemplo, en vinte e catro obras só se atoparon entre un e cinco lemas; e, en nove, obtivéronse dezaseis ou máis lemas.



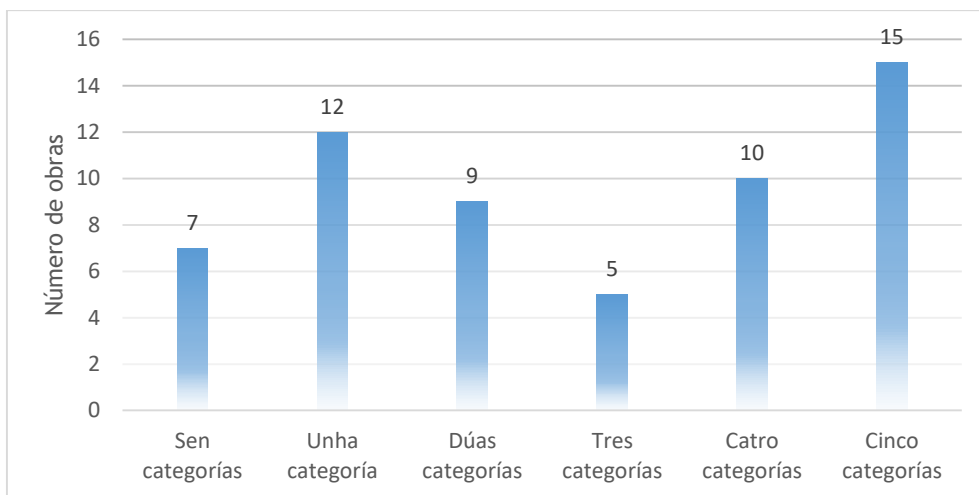
Gráfica 2. Número de obras por lemas obtidos

Na terceira gráfica indícase o número de obras nas que se atoparon unidades lexicalizadas da ira, do medo, da tristeza, da morte e da tolemia. A categoría que está presente nun maior número de obras é o medo, seguida da tristeza e da ira.



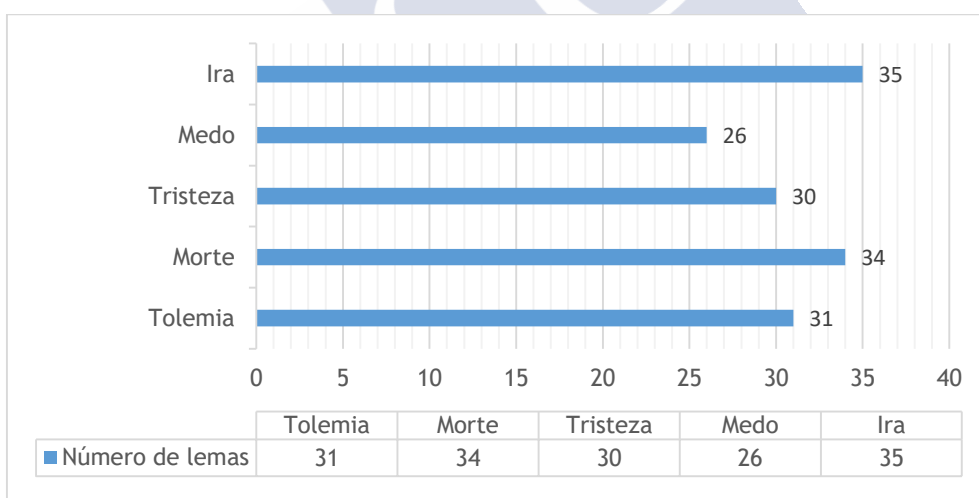
Gráfica 3. Número de obras por categorías

Como se pode observar na gráfica número catro, só en quince obras están presentes todas as categorías (ira, medo, tristeza, morte e tolemia).



Gráfica 4. Número de obras segundo a presenza de categorías

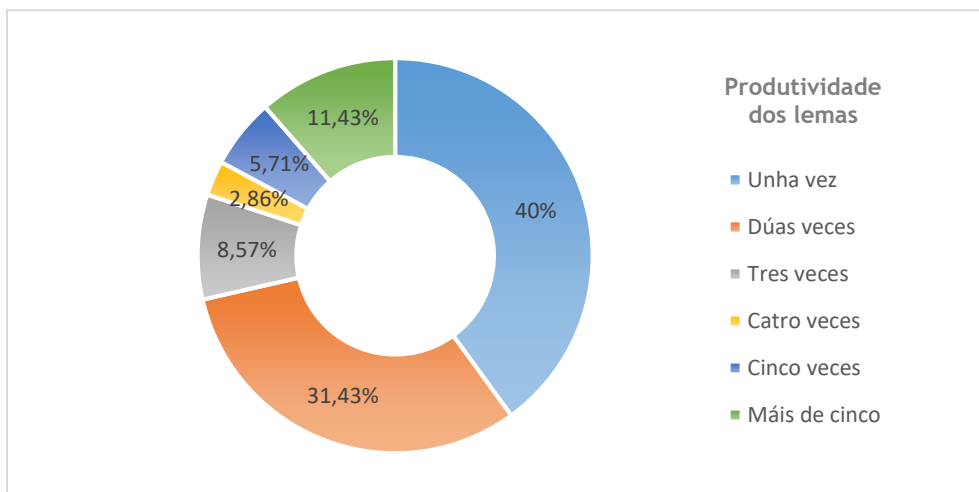
Polo que se refire á produtividade, na gráfica número cinco podemos observar como existe un rendemento bastante estable entre as diversas categorías. A ira e a morte son as máis representadas, cun total de trinta e cinco e trinta e catro lemas, respectivamente.



Gráfica 5. Número de lemas por categorías

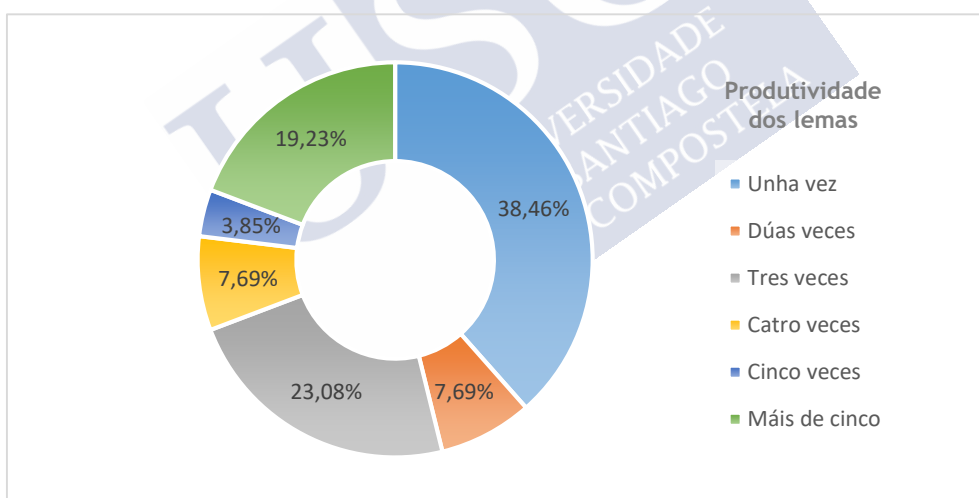
Na gráfica número cinco obtivemos datos do número de lemas, porén cada un deles pode estar presente en varias obras. Por exemplo, no ámbito da ira, entre os trinta e cinco lemas obtidos atopamos algúns con máis presenza que outros: *cabrear(se)* aparece en doce obras, mentres que *botar fume* só se recolle en dúas. Para deixar constancia destes datos, elaboramos cinco gráficas<sup>265</sup> que amosan a porcentaxe de produtividade dos lemas en cada categoría.

<sup>265</sup> As unidades que aparecen repetidas ao longo da mesma obra só se contabilizan nunha ocasión.



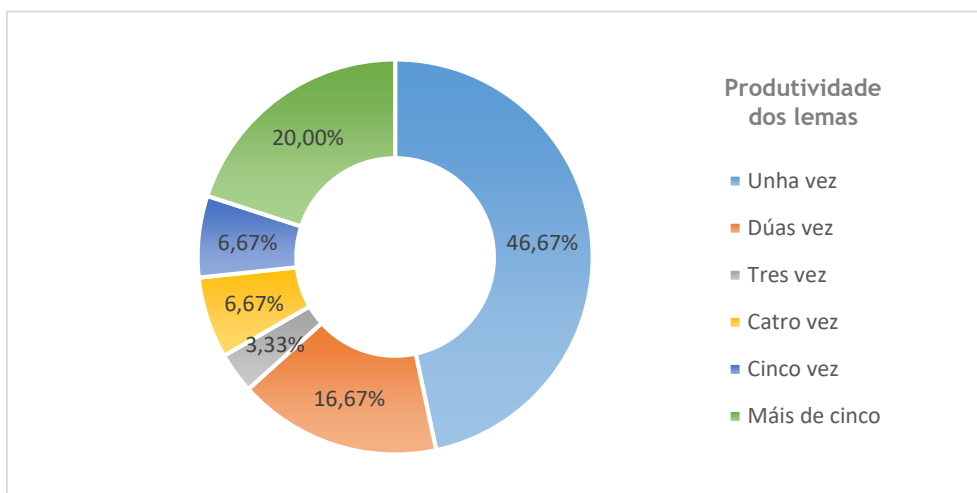
Gráfica 6. Ira. Porcentaxe de produtividade

Polo tanto, na ira, un 40% dos lemas estudados aparecen nunha soa ocasión, un 31,43% están presentes dúas veces e só o 11,43% dos lemas se recollen máis de cinco voltas.



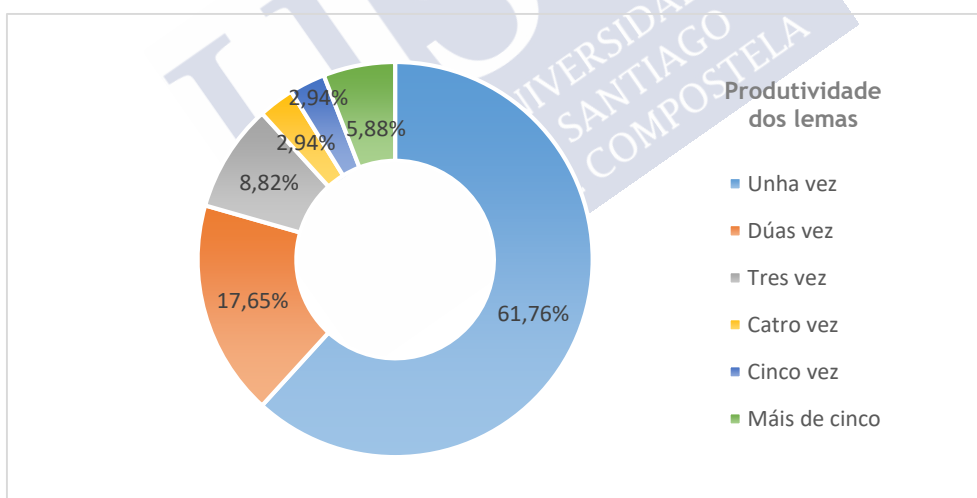
Gráfica 7. Medo. Porcentaxe de produtividade

No ámbito do medo, un 38,46% dos lemas analizados aparecen unha vez e un 7,69% están presentes dúas voltas. A porcentaxe de lemas que se repiten en máis de cinco ocasións é do 19,23%.



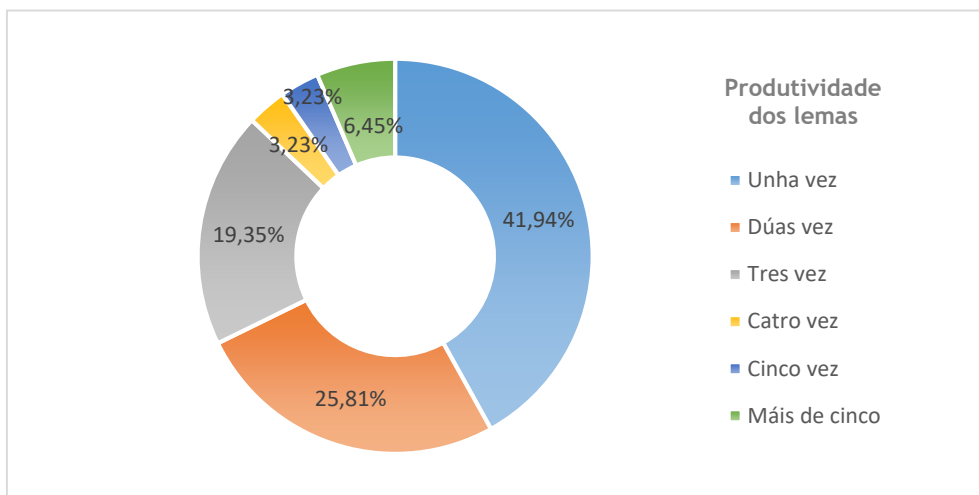
Gráfica 8. Tristeza. Porcentaxe de produtividade

A gráfica número 8, centrada na produtividade da tristeza, amosa que un 46,67% dos lemas se recollen unha soa vez e un 16,67% aparecen en dúas ocasións. As unidades que se repiten máis de cinco veces supoñen un 20%.



Gráfica 9. Morte. Porcentaxe de produtividade

Un 61,76% dos lemas estudados en relación coa morte aparecen nunha soa ocasión, un 17,65% están presentes dúas veces e só o 5,88% dos lemas se recollen máis de cinco voltas.



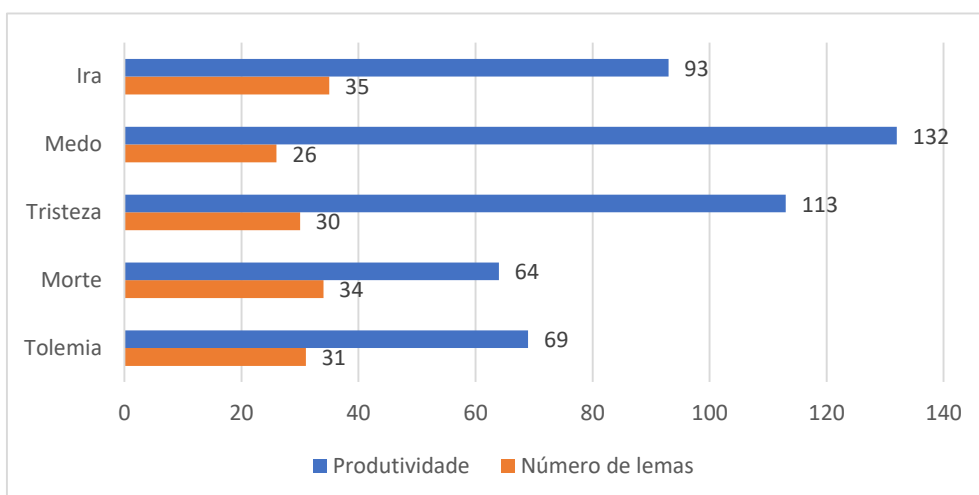
Gráfica 10. Tolemia. Porcentaxe de produtividade

No ámbito da tolemia, un 41,94% dos lemas analizados aparecen unha vez e un 25,81% están presentes dúas voltas. A porcentaxe de lemas que se repiten en máis de cinco ocasións é do 6,45%.

Os datos obtidos destas gráficas permítenos observar semellanzas e diferenzas entre a produtividade das cinco categorías. Cómpre salientar que a maior porcentaxe sempre recae no primeiro dos compartimentos (unha vez) e que a produtividade dos estados complexos (morte e tolemia) é moito máis baixa que a das emocións (ira, medo e tristeza).

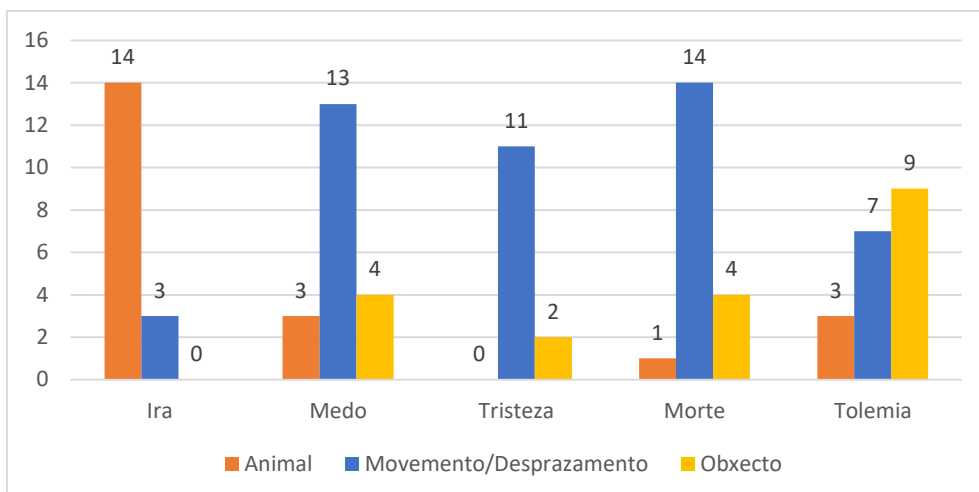
Na seguinte gráfica preséntase unha comparativa entre o número de lemas por categorías e a súa produtividade. O medo, pese a ser a categoría con menor número de lemas é o que amosa unha produtividade maior. Mentres a morte nin sequera duplica o número de lemas, o medo consegue quintuplicarse. Este feito débese fundamentalmente á presenza recorrente dos lemas *asustar(se)* e *tremar/estremecer/tremelicar/tremar*<sup>266</sup>.

<sup>266</sup> *Asustar(se)* e *tremar/estremecer/tremelicar/tremar* suman un total de sesenta e dúas aparicións.



Gráfica 11. Comparativa número de lemas—productividade

O estudo das cento cincuenta e seis unidades que conforman o noso corpus amósanos a diversa representatividade dos dominios fonte. Cómpre facer fincapé en tres dominios que demostran unha presenza maior: movemento/desprazamento, mundo animal e obxecto. En primeiro lugar, o movemento/desprazamento, baseado nos conceptos espaciais e nos cambios de posicionamento e localización do corpo humano, é o máis representativo con corenta e oito unidades. Á súa vez, o dominio fonte dos animais está presente, en maior ou menor medida, en catro dos cinco ámbitos estudados: A PERSOA IRADA É UN ANIMAL, A PERSOA ASUSTADA É UN ANIMAL, A PERSOA MORTA É UN ANIMAL e A PERSOA TOLA É UN ANIMAL. Destacan fundamentalmente os animais domésticos ou da contorna próxima (fauna autóctona): gato, cabalo, cabra, cabuxa, can, galiña, tordo... En terceiro lugar, o dominio do obxecto, intimamente ligado á idea da pertenza ou posesión, aparece en catro das categorías (O MEDO É UN OBXECTO, A TRISTEZA É UN OBXECTO, MORRER É PERDER UN OBXECTO e A TOLEMIA É A PERDA OU CARENCA DUN OBXECTO) e suma un total de dezanove unidades.



Gráfica 12. Dominios fonte máis produtivos<sup>267</sup>

Consideramos que esta tese pode servir como punto de partida para levar a cabo unha análise máis profunda e completa da linguaxe figurada e, así mesmo, axudar a recoñecer a súa importancia na educación dos máis novos, posto que, como xa se indicou na parte introdutoria, o idioma é un elemento esencial da identidade<sup>268</sup>. Por medio da palabra podemos fomentar o coñecemento da sabedoría do presente e do pasado, das experiencias da vida, dos costumes, das normas sociais; e favorecer o autocoñecemento, a xestión das emocións e a asunción e resolución dos conflitos da vida.

<sup>267</sup> Non se inclúe nesta gráfica o dominio fonte do corpo humano debido á súa transversalidade, posto que impregna a maioría das unidades que conforman o noso estudo.

<sup>268</sup> Como afirmou Castelao en *Sempre en Galicia*, publicada orixinalmente no ano 1944, “non esquezamos que se aínda somos galegos é por obra e gracia do idioma” (2004, p. 54).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Textos da autora

- Casalderrey, F. (1993). *A noite dos coroides*. Ilust. Norberto Fernández Serrano. A Coruña: Vía Láctea, col. Narrativa, n.º 22.
- Casalderrey, F. (1997). *Podesvir*. Ilust. Noemí López. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, col. Infantil, n.º 30.
- Casalderrey, F. (1997). *Unha raíña negra*. Ilust. Manuel Uhía. A Coruña: Edebé - Rodeira, col. Tucán, n.º 17.
- Casalderrey, F. (1997). *¡Puag, que noxo!*. Ilust. Xan López Domínguez. Vigo: Editorial Galaxia, col. Bambán, n.º 6.
- Casalderrey, F. (1998). *Nolo e os ladróns de leña*. Ilust. Teresa Novoa. Madrid: Ediciones SM, col. O Barco de Vapor, n.º 15.
- Casalderrey, F. (1999). *Bicos de prata*. Ilust. Manuel Uhía. Vigo: Ir Indo Edicións, col. Contacontos, n.º 8.
- Casalderrey, F. (1999). *O misterio do cemiterio vello*. Ilust. Manuel Uhía. Madrid: Ediciones SM, col. O Barco de Vapor, n.º 23.
- Casalderrey, F. (1999). *Pimpín e Dona Gata*. Ilust. Manuel Uhía. Madrid: Ediciones SM, col. O Barco de Vapor, n.º 17.
- Casalderrey, F. (1999). *¡Asústate, Merche!*. (7ª ed.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 3.
- Casalderrey, F. (2000). *A máscara de palma*. Vigo: Editorial Galaxia, col. Costa Oeste, n.º 30.
- Casalderrey, F. (2000). *Unha pantasma branca*. Ilust. Xosé Cobas. A Coruña: Everest Galicia, col. Montaña encantada.
- Casalderrey, F. (2002). *Cando a Terra esqueceu xirar*. Ilust. Óscar Villán. Madrid: Ediciones SM, col. O Barco de Vapor, n.º 16.
- Casalderrey, F. (2002). *Derradeira carta ós Reis Magos*. Ilust. Hoa-binh Melgar. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, n.º 124.



- Casalderrey, F. (2002). *Filla das ondas*. Ilust. Xosé Chavete. Pontevedra: Kalandraka Editora.
- Casalderrey, F. (2002). *A avoa ten unha menciña*. Ilust. Xan López Domínguez. Barcelona: Combel Editorial, col. Cabaliño alado.
- Casalderrey, F. (2002). *O avó é sabio*. Ilust. Xan López Domínguez. Barcelona: Combel Editorial, col. Cabaliño alado.
- Casalderrey, F. (2002). *A avoa non quere comer*. Ilust. Xan López Domínguez. Barcelona: Combel Editorial, col. Cabaliño alado.
- Casalderrey, F. (2002). *O avó sae de paseo*. Ilust. Xan López Domínguez. Barcelona: Combel Editorial, col. Cabaliño alado.
- Casalderrey, F. (2003). *Lúas de nácara*. (2ª ed.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 68.
- Casalderrey, F. (2003). *¡Un can no piso!*. Ilust. Mikel Valverde. Vigo: Editorial Galaxia, col. ¿E que?, n.º 9.
- Casalderrey, F. (2004). *Eu son eu*. Ilust. Josep Vicó. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Paseniño, n.º 2.
- Casalderrey, F. (2005). *O meu avó é unha gata*. Ilust. Marina Seoane. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Andavía, n.º 4.
- Casalderrey, F. (2006). *A lagoa das nenas mudas*. Ilust. Patricia Castelao. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Sopa de Libros, n.º 33.
- Casalderrey, F. (2006). *¡¡Lume!!*. Ilust. Manuel Uhía. A Coruña: Rodeira, col. Tren azul, n.º 12.
- Casalderrey, F. (2006). *Un día de caca e vaca*. Ilust. Marina Seoane. A Coruña: Baía Edicións, col. Carteira de valores, n.º 4.
- Casalderrey, F. (2007). *Apertas de vainilla*. Ilust. Manuel Uhía. Vigo: Editorial Galaxia, col. Árbore.
- Casalderrey, F. (2007). *Desventuras dun lobo namorado*. (2ª ed.). Ilust. Manuel Uhía. Vigo: Editorial Galaxia, col. Árbore, n.º 119.
- Casalderrey, F. (2007). *Ola, estúpido monstro peludo!* Ilust. Irene Fra. Vigo: Editorial Galaxia, col. Árbore, n.º 154.
- Casalderrey, F. (2007). *O estanque dos parrulos pobres*. (13ª ed.). Ilust. Teo Puebla. A Coruña: Edebé - Rodeira, col. Tucán, n.º 1.
- Casalderrey, F. (2007). *Un cabalo de lume*. Ilust. Valentí Gubianas. A Coruña: Baía Edicións, col. Mar de letras, n.º 4.

- Casalderrey, F. (2008). *Isha, nacida do corazón*. (3ª ed.). Ilust. Manuel Uhía. A Coruña: Edebé - Rodeira, col. Tucán, n.º 5.
- Casalderrey, F. (2009). *Pesadelo no tren Chocolate*. Ilust. Patricia Castelao. Vigo: Editorial Galaxia, col. Árbore, n.º 166.
- Casalderrey, F. (2009). *Prohibido casar, papá!* (2ª ed.). Ilust. Marta Rivera Ferner. Vigo: Editorial Galaxia, col. Árbore, n.º 88.
- Casalderrey, F. (2009). *Fiz, o coleccionista de MEDOS*. Ilust. Teresa Lima. Pontevedra: OQO Editora, col. O.
- Casalderrey, F. (2009). *Papá é meu!* Ilust. Irene Fra. Vigo: Editorial Galaxia, col. Tartaruga.
- Casalderrey, F. (2010). *¿E ti que farías por min?* Ilust. Manolo Uhía. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merliño.
- Casalderrey, F. (2010). *Un saco de estrelas*. Ilust. Enjamio. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín.
- Casalderrey, F. (2011). *O misterio da casa de Pombal* (2ª ed.). Ilust. Manuel Uhía. Madrid: Ediciones SM, col. O Barco de Vapor, n.º 20.
- Casalderrey, F. (2011). *Xela volveuse vampira!!* (2ª ed.). Ilust. Noemí López. A Coruña: Baía Edicións, col. Contos da igualdade, n.º 2.
- Casalderrey, F. (2012). *Un misterio na mochila de Alba*. (2ª ed.). Ilust. Xosé Cobas. Madrid: Oxford University Press, col. A árbore da lectura, n.º 13.
- Casalderrey, F. (2012). *¿Quen me quere adoptar?*. (5ª ed.). Ilust. Mª Fe Quesada. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, n.º 156.
- Casalderrey, F. e F. Castro (2012). *O neno can*. Ilust. Patricia Castelao. Vigo: Editorial Galaxia.
- Casalderrey, F. (2014). *O misterio dos fillos de Lúa*. (23ª ed.). Ilust. Manuel Uhía. Madrid: Ediciones SM, col. O Barco de Vapor, n.º 21.
- Casalderrey, F. (2014). *Ás de mosca para Anxo*. (9ª ed.). Ilust. Manuel Uhía. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Sopa de Libros, n.º 6.
- Casalderrey, F. (2014). *O misterio do Faro Vello*. (4ª ed.). Ilust. Manuel Uhía. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Sopa de Libros, n.º 43.
- Casalderrey, F. (2014). *Historia da bicicleta dun home lagarto*. Ilust. Laura Súa Campo. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Sopa de Libros, n.º 52.
- Casalderrey, F. (2014). *Cuca e o abrigo marrón*. Ilust. Patricia Castelao. A Coruña: Rodeira, col. Tren azul.

- Casalderrey, F. (2015). *Chamizo*. (10ª ed.). Ilust. Luís González. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, n.º 50.
- Casalderrey, F. (2015). *Gordíño recheo*. (5ª ed.). Ilust. Xan López Domínguez. Madrid: Ediciones SM, col. O Barco de Vapor, n.º 28.
- Casalderrey, F. (2016). *Dúas bágoas por máquina*. (19ª ed.). Ilust. Víctor Rivas. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, n.º 31.
- Casalderrey, F. (2016). *A Pomba e o Degolado*. (10ª ed.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 100.
- Casalderrey, F. (2016). *Icía quere cambiar o mundo*. (2ª ed.). Ilust. Carmen Pernas. A Coruña: Parlamento de Galicia.
- Casalderrey, F. (2016). *O segredo de Zoe*. Ilust. Marina Seoane. Zaragoza: Luís Vives/Tambre, col. Ala Delta, n.º 23.
- Casalderrey, F. (2016). *Sobrevives?*. (12ª ed.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 16.
- Casalderrey F. e R. Besora (2017). *O coelliño que quería un pastel*. Ilust. Zuzanna Celej. A Coruña: Rodeira.
- Casalderrey, F. (2017). *Mutacións xenéticas*. (11ª ed.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, n.º 28.
- Casalderrey, F. (2019). *A furgoneta branca*. Ilust. Lucía Cobo. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Casalderrey, F. (2020). *Lingua guapa*. Ilust. Lucía Cobo. Vigo: Editorial Galaxia, col. Sonárbore.

## Dicionarios e glosarios

- Buitrago, A. (2007). *Diccionario de dichos y frases hechas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Castro Macía, L. (2007). *Diccionario Xerais de sinónimos e antónimos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Celdrán Gomariz, P. (2009). *Dichos, comparaciones y frases populares*. Cuenca: Editorial Alderabán.
- Coromines, J. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.

- Corriente, F., C. Pereira e Á. Vicente (2019). *Dictionnaire des emprunts ibéro-romans: Emprunts à l'arabe et aux langues du Monde Islamique*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Cuba, X. R., A. Reigosa e X. Miranda (1999). *Diccionario dos seres míticos galegos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Equipo GLIFO (Dir.) (2019). *Diccionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Recuperado de <https://www.cirp.es/w3/bdo/bdo-diterli2.html>
- Estraviz, I. A. e C. Durão (2005-) (Dir.). *Dicionário electrónico Estraviz*. Recuperado de <http://www.estraviz.org/>
- Feixó Cid, X. (Coord.) (2007). *Diccionario fraseolóxico século 21 castelán-galego e de correspondencias galego-castelán*. Vigo: Cumio/ Edicións Xerais de Galicia.
- Ferreiro, M. (2001). *Gramática histórica galega II*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Ferro Ruibal, X. (2006). “Locucións e fórmulas comparativas ou elativas galegas”. *Cadernos de fraseoloxía galega*, 8, 179-265. Recuperado de [http://www.cirp.es/pub/docs/cfg/cfg08\\_09.pdf](http://www.cirp.es/pub/docs/cfg/cfg08_09.pdf)
- García de Diego, V. (1954). *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid: Editorial Saeta.
- García Padrino, J. (1993). Literatura infantil española. En R. Gullón (Dir.), *Diccionario de Literatura Española* (pp. 879-896). Madrid: Alianza.
- López Taboada, M. C. e M. R. Soto Arias (1995). *Así falan os galegos. Fraseoloxía da lingua galega. Aplicación didáctica*. A Coruña: Galinova.
- López Taboada, M. C. e M. R. Soto Arias (2008). *Diccionario de fraseoloxía galega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Luque, J. de D., A. Pamies e F. J. Manjón (2017). *Diccionario del insulto*. Barcelona: Ediciones Península.
- Martínez Seixo, R. A. (Dir.) (2000). *Diccionario fraseolóxico galego*. Vigo: A Nosa Terra.
- Navaza, G. (Coord.) (1990). *Diccionario Xerais castelán-galego de usos, frases e sinónimos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Noia Campos, M. C., X. M. Gómez Clemente e P. Benavente Jareño (Coords.) (1997). *Diccionario de sinónimos da lingua galega*. Vigo: Galaxia.
- Pena, X. A. (2001). *Diccionario Cumio de expresións e frases feitas: castelán-galego*. Vigo: Edicións do Cumio.

- Pena, X. A. (Dir.) (2005). *Gran diccionario Século 21 da lingua galega*. Vigo: Editorial Galaxia / Edicións do Cumio.
- Real Academia Española (2001-). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE. Recuperado de <https://dle.rae.es/>
- Real Academia Galega (2012-). *Diccionario da Real Academia Galega*. Vigo: RAG. Recuperado de <http://www.edu.xunta.es/diccionarios>
- Santamarina, A. (Ed.) (2003): *Diccionario de Dicionarios da Lingua Galega*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Recuperado de <http://sli.uvigo.es/ddd/index.html>

### Obras de consulta

- Alinei, M. (2002). Il ruolo de la motivazione nel lessico. En R. Álvarez, F. Dubert e X. Sousa (Eds.), *Dialectoloxía e Léxico* (pp. 15-28). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/ Instituto da Lingua Galega.
- Alonso Montero, X. (2008). Lingüística da cautela e da expresividade: sinónimos galegos de ‘demo’, ‘morrer’ (‘morte’), ‘porco’, ‘sacerdote’ e ‘sapo’. *Madrygal*, 11, 11-17. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR0808110011A>
- Álvarez de la Granja, M. (2003). *As locucións verbais galegas. Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Álvarez de la Granja, M. (2008). Introducción. En M. Álvarez de la Granja (Ed.), *Lenguaje figurado y motivación* (pp. 7-18). Frankfurt: Peter Lang.
- Álvarez de la Granja, M. (2010). Trastes vellos, ao faiado. Análise dun subtipo de refráns sen verbo principal. *Estudos de Lingüística Galega*, 2, 5-35. Recuperado de <https://revistas.usc.gal/index.php/elg/article/view/1506>
- Álvarez de la Granja, M. (2011). Agudo coma un allo o burro cego. La conceptualización de la inteligencia y de la estulticia a través del lenguaje figurado gallego. En S. Kaldieva-Zaharieva e R. Zaharieva (Eds.), *Linguistic Studies in Honour of Prof. Siyka Spasova-Mihaylova* (pp. 377-413). Sofia: Bulgarian Academy of Sciences.
- Argüeso Pérez, O. (2000). Fina Casalderrey, una escritora auténtica. *CLIJ*, 133, 16-2.
- Arnheim, R. (1994). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.

- Averill, J. (1982). *Anger and aggression: An essay on emotion*. New York: SpringerVerlag.
- Barcelona, A. (2011). Reviewing the properties and prototype structure of metonymy. En A. Barcelona, R. Benczes e F. J. Ruiz de Mendoza (Eds.), *Defining metonymy in cognitive linguistics: Towards a consensus view* (pp. 7-57). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Barcelona, A. (2012). La metonimia conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano e J. Valenzuela (Eds.), *Lingüística Cognitiva* (pp. 123-146). Barcelona: Anthropos.
- Baránov, A. e D. Dobrovol'skij (2009). *Aspectos teóricos da fraseoloxía*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Bárdosi, V. (2010). Michel Bréal e Charles Bally, dous precursores da fraseoloxía moderna. *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 12, 29-39. Recuperado de [http://www.cirp.es/pub/docs/cfg/cfg12\\_02.pdf](http://www.cirp.es/pub/docs/cfg/cfg12_02.pdf)
- Bragado, M. (26 outubro 2008). Xeración Lamote. *Brétemas*. Recuperado de <https://bretemas.gal/xeracion-lamote/>
- Buján Otero, P. (2012). Pataqueiras e Radieschen: fraseoloxía da morte en alemán e galego. *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 14, 83-98. Recuperado de [http://www.cirp.gal/pub/docs/cfg/cfg14\\_04.pdf](http://www.cirp.gal/pub/docs/cfg/cfg14_04.pdf)
- Bultinck, B. (1998). *Metaphors we die by: Conceptualizations of death in English and their implications for the theory of metaphor*. Antwerpen: Universiteit Antwerpen.
- Burguer, H. et al. (2007). Phraseology: Subject area, terminology and research topics. En H. Burger, D. Dobrovol'skij, P. Kühn e N. R. Norrick (Eds.), *Phraseologie/Phraseology* (pp. 10-19). Berlin/ New York: Walter de Gruyter, vol. 1.
- Castañeda Castro, A. (1997). Lenguaje y cognición. La propuesta de la lingüística cognitiva. En J. D. Luque e A. Pamies (Eds.), *Panorama de la lingüística actual* (pp. 67-97). Granada: Granada lingvistica.
- Castelao (2004). *Sempre en Galiza*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Cerrillo, P. C. e C. Sánchez Ortiz (2006). Literatura con mayúsculas. *Ocnos: Revista De Estudios Sobre Lectura*, 2, 7-21. DOI [https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2006.02.01](https://doi.org/10.18239/ocnos_2006.02.01)
- Cerrillo, P. C. (2016). La importancia de la literatura infantil y Juvenil en la educación literaria. En A. Díez Mediavilla, V. Brotons Rico, D. Escandell Maestre e J. Rovira Collado (Eds.), *Aprendizajes plurilingües y literarios. Nuevos enfoques didácticos* (pp. 32-41). Alicante: Universidad de Alicante.



- Chamizo Domínguez, P. J. e F. Sánchez Benedito (2000). *Lo que nunca se aprendió en clase. Eufemismos y disfemismos en el lenguaje erótico inglés*. Granada: Editorial Comares.
- Chamizo Domínguez, P. (2004). La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo. *Panacea*, 15, 45-51.
- Colomer, T. (1999). *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: Síntesis.
- Conde Tarrío, G. (2000). Hacia la verificación práctica de una teoría del refrán: Galicia, un ejemplo de estudio. En G. Corpas Pastor (Ed.), *Las Lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción* (pp. 165-184). Granada: Comares.
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Corpas Pastor, G. (2003). *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Lingüística Iberoamericana.
- Couselo, A. (2001). Una aproximación a la asistencia social al loco en la Galicia del XIX: el sanatorio de Conxo. En X. Balboa e H. Pernas (Eds.), *Entre Nós. Estudios de Arte, Xeografía e Historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo* (pp. 1093-1110). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Crespo Fernández, E. (2005). *El eufemismo, el disfemismo y los procesos mixtos: La manipulación del referente en el lenguaje literario inglés desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad*. Tese doutoral. Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2515323.pdf>
- Crespo Fernández, E. (2008). La conceptualización metafórica del eufemismo en epitafios. *Estudios filológicos*, 43, 83-100. DOI <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132008000100006>
- Crespo Fernández, E. (2014). *El lenguaje de los epitafios*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Croft, W. e D. A. Cruse (2008). *Lingüística cognitiva*. Madrid: Akal.
- Cuenca, M. J. e J. Hilferty (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- Díaz, H. (2006). La perspectiva cognitivista. En M. Di Stéfano (Coord.), *Metáforas en uso* (pp. 41-60). Buenos Aires: Biblos.

- Díez, O. I. (2001). Metaphor, metonymy and image-schemas: an analysis of conceptual interaction patterns. *Journal of English studies*, 3, 47–64. DOI <https://doi.org/10.18172/jes.69>
- Dobrovol'skij, D. (1992). Phraseological universals: theoretical and applied aspects. En M. Kefer e J. Auwera (Eds.), *Meaning and Grammar* (pp. 279-302). Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Ekman, P. (1989). The argument and evidence about universals in facial expressions of emotion. En H. Wagner e A. Manstead (Eds.), *Wiley handbooks of psychophysiology. Handbook of social psychophysiology* (pp. 143-164). Oxford: John Wiley & Sons.
- Ettinger, S. (2008). Alcances e límites da fraseodidáctica. Dez preguntas clave sobre o estado actual da investigación. *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 10, 95-127. Recuperado de [http://www.cirp.gal/pub/docs/cfg/cfg10\\_06.pdf](http://www.cirp.gal/pub/docs/cfg/cfg10_06.pdf)
- Evans, V e M. Green (2006). *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fauconnier, G. (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press
- Fernández Prieto, M. J. (2005). La enseñanza de la fraseología. Evaluación de recursos y propuestas didácticas. En M. A. Castillo, O. Cruz, J. M. García e J. P. Mora (Coords.), *Las gramáticas y los diccionarios en la enseñanza del español como segunda lengua: deseo y realidad. XV Congreso Internacional de la ASELE* (pp. 349-356). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Fernández Vázquez, M. e C. Ferreira Boo (2015). Narrativa infantil. En B-A Roig Rechou (Coord.), *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (pp. 185-228). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Ferreira Boo, C., C. Franco-Vázquez e M. Neira Rodríguez (2018). Educación literaria e artística. Diálogos interxeneracionais na LIX galega. En A. C. Macedo, E. Oliveira, M. Neira Rodríguez e S. Reis da Silva (Coords.), *Literatura para Crianças e Educação Literaria: Diálogos Intergeracionais* (pp. 109-131). Porto: Tropelias & Companhia.
- Ferreira (2019). Nenez e vellez na LIX galega. En M. Neira Rodríguez, B.-A. Roig Rechou, I. Soto López (Coords.), *Imaxes nenez-vellez na LIX* (pp. 55-82). Vigo/Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia/ Rede Temática de



- Investigación LIJMI/ Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Ferro Ruibal, X. (1987). *Refraneiro galego básico*. Vigo: Galaxia.
- Ferro Ruibal, X. (2002). *Refraneiro galego máis frecuente*. A Coruña: La Voz de Galicia/ Vigo: Galaxia.
- Ferro Ruibal, X. (2008). A comparación fraseolóxica galega como radiografía lingüística. En M. Álvarez de la Granja (Ed.), *Lenguaje figurado y motivación* (pp. 129-189). Frankfurt: Peter Lang.
- Fina Casalderrey (2020). *Fina Casalderrey*. Web oficial da escritora galega. Recuperado de <https://fina.casalderrey.com/>
- Fornés Guardia, M e F. J. Ruiz de Mendoza (1998). Esquemas de imáxenes y contrucción del espacio. *RILCE*, 14, 23-43.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. 1.
- Franco-Vázquez, C. (2015). La educación visual y plástica en el nuevo currículo de educación primaria. *Iber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 79, 25-32.
- García-Page Sánchez, M. (2008). *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Barcelona: Anthropos.
- Geck, S. (2003). *Actividad intelectual y emociones. Dos modelos cognitivos metafóricos en alemán y español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Gibbs, R. W. (1999). Researching metaphor. En G. Low e L. Cameron (Eds.), *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. (2006). *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. e H. L. Colston (2007). Psycholinguistic aspects of phraseology: American tradition. En H. Burger, D. Dobrovolskij, P. Kühn e N. R. Norrick (Eds.), *Phraseologie/ Phraseology* (pp. 819-836). Berlin/ New York: Walter de Gruyter, vol. 2.
- González Rey, M. I. (2004). A Fraseodidáctica: un eido da fraseoloxía aplicada. *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, 6, pp. 113-130. Recuperado de [http://www.cirp.es/pub/docs/cfg/cfg06\\_05.pdf](http://www.cirp.es/pub/docs/cfg/cfg06_05.pdf)
- González Rey, M. I. (2012). De la didáctica de la fraseología a la fraseodidáctica. *Paremia*, 21, 67-84.

- Goossens, L. (1990). Metaphtonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action. *Cognitive Linguistics*, 1(3), 323-340. DOI <https://doi.org/10.1515/cogl.1990.1.3.323>
- Grady, J. (1997). *Foundations of meaning: Primary metaphors and primary scenes*. Berkeley: University of California.
- Grady, J. (1999). A typology of motivation for conceptual metaphor: Correlation vs. Resemblance. En R. W. Gibbs e G. Steen (Eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics* (pp. 79-100). Amsterdam: John Benjamins.
- Gutiérrez Pérez, R. (2009). Estudio cognitivo-contrastivo de las metáforas del corazón en inglés y alemán. *Babel-Afial*, 18, 159-194. Recuperado de <https://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AFIAL/article/view/240>
- Gutiérrez Pérez, R. (2010). *Estudio cognitivo-contrastivo de las metáforas del cuerpo. Análisis empírico del corazón como dominio fuente en inglés, francés, español, alemán e italiano*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hobbes, T. (1983). *Leviatán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Holmqvist K. e J. Pluciennik (1996). Conceptualized Deviations from Expected Normality: A Semantic Comparison Between Lexical Items Ending in -ful and -less. *Nordic Journal of Linguistics*, 19, 3-33. DOI <https://doi.org/10.1017/S0332586500003279>
- Hurtienne J. e J. H. Israel (2007). Image schemas and their metaphorical extensions. Intuitive patterns for tangible interaction. En *Proceedings of the 1st International Conference on Tangible and Embedded Interaction* (pp. 127-34). New York: ACM.
- Ibarretxe-Antuñano, I. e J. Valenzuela (2012). Lingüística cognitiva: origen, principios y tendencias. En I. Ibarretxe-Antuñano e J. Valenzuela (Eds.), *Lingüística Cognitiva* (pp. 13-38). Barcelona: Anthropos.
- Iñesta, E. M. e A. Pamies (2002). *Fraseología y metáfora: aspectos tipológicos y cognitivos*. Granada: Método.
- Izard, C. E. (1977). *Human emotions*. New York: Plenum Press.
- James, W. (1985). ¿Qué es una emoción?. *Estudios de Psicología*, 21, 57-73.
- Johnson, M. (1991). *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*. Madrid: Editorial Debate.
- Kabalen, D. e M. de Sánchez (2006). *Lectura, análisis crítico y desarrollo de ensayos*. México: Trillas.

- Kalish, R. A. (1985). The social context of Death and Dying. En R. H. Binstock e E. Shanas (Eds.). *Handbook of Aging and The Social Sciences* (pp. 149-170). New York: Van Nostrand Reinhold.
- Kennedy, G. (1998). *An Introduction to Corpus Linguistics*. London: Longman.
- Kövecses, Z. (1986). *Metaphors of anger, pride, and love. A lexical approach to the structure of concepts*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Kövecses, Z. (1990). *Emotion concepts*. New York: Springer-Verlag Publishing. DOI <http://dx.doi.org/10.1007/978-1-4612-3312-1>
- Kövecses, Z. (1991). Happiness: A definitional effort. *Metaphor and Symbolic Activity*, 6, 29-47. DOI [https://doi.org/10.1207/s15327868ms0601\\_2](https://doi.org/10.1207/s15327868ms0601_2)
- Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses Z. (2010). Metaphor and Culture. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 2(2), 197-220.
- Kröll H. (1984). *O eufemismo e o disfemismo no português moderno*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. En A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought* (pp. 202-251). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (1997). The internal structure of the self. En U. Neisser e D. A. Jopling (Eds.), *The conceptual self in context* (pp. 92-113). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. e M. Johnson (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lakoff, G. e M. Johnson (1999). *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G. e M. Turner (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langlotz, A. (2006). *Idiomatic Creativity: A Cognitive Linguistic Model of Idiom-Representations and Idiom-Variation in English*. Amsterdam: John Benjamins.
- Leira, M. C. e M. T. Saura (2015). Situación de la rabia en Galicia entre 1880-1900. *Cadernos de atención primaria*, 21, 69-73.

- Luque, J. D. e F. J. Manjón (1998). Tipología léxica y tipología fraseológica: universales y particulares. En J. de D. Luque e A. Pamies (Eds.), *Léxico y fraseología* (pp. 139-153). Granada: Método Ediciones.
- Luque, J. D., A. Pamies e F. J. Manjón (1997). *El Arte del Insulto. Estudio lexicográfico*. Barcelona: Península.
- Luque, J. de D. (2001). *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Granada: Granada lingvística.
- Mellado Blanco, C. (1999). La metáfora en la formación de fraseologismos alemanes y españoles: las metáforas locales. *Paremia*, 8, 333-338.
- Mellado Blanco, C. (2013). El campo conceptual TOD/MUERTE en alemán y español: eufemismos y disfemismos. *Revista de Filología Alemana*, 21, 105-125.
- Mellado Blanco, C. (2016). Las metáforas de la muerte (con ejemplos del alemán, español y gallego). En M. González González (Ed.), *Lingua, pobo e terra. Estudos en homenaxe a Xesús Ferro Ruibal* (pp. 383-413). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Mendes, T. (2013). A Morte dos Avós na Literatura Infantil: análise de três álbuns ilustrados. *Educação & Realidade*, 38(4), 1113-1127. Recuperado de <https://www.scielo.br/pdf/edreal/v38n4/06.pdf>
- Montero, E. (1981). El eufemismo en Galicia (Su comparación con otras áreas romances). *Anexo 17 de Verba*. Santiago de Compostela: Universidade Santiago de Compostela.
- Montero, E. (2000). El tabú, el eufemismo y las hablas jergales. En M. Alvar (Dir.), *Introducción a la Lingüística española* (pp. 547-563). Madrid: Ariel Lingüística.
- Montessori, M. (2016). *Educación para un mundo novo*. Pontevedra: Kalandraka.
- Moore, F. (1982). On Taking Metaphor Literally. En D. S. Miall (Ed.), *Metaphor, problems and perspectives* (pp. 1-13). Brighton: Harvester Press.
- Moreno Cabrera, J. C. (1997). Tipología y Semántica de las Construcciones Sensitivas. En J. A. Molina e J. D. Luque (Eds.), *Estudios de de Lingüística General I* (pp. 91-106). Granada: Método.
- Nazárenko, L. e E. M. Iñesta (1998). Zoomorfismos fraseológicos. En J. de D. Luque e A. Pamies (Eds.), *Léxico y fraseología* (pp. 101-109). Granada: Método Ediciones.

- Neira Rodríguez, M. (2015). Xeración do 68. En B-A Roig Rechou (Coord.), *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (pp. 349-369). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Neira Rodríguez, M. (Coord.) (2017-). *Informe de Literatura*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Recuperado de <http://www.cirp.gal/rec2/informes/>
- Nénkova, V. Á. (2008). La comparación, la metáfora y la metonimia: recursos principales para la creación de unidades fraseológicas. En M. Álvarez de la Granja (Ed.), *Lenguaje figurado y motivación* (pp. 19-28). Frankfurt: Peter Lang.
- Noia, C. (2005). Representación da morte na narrativa oral. En *Actas das III Xornadas de Literatura de tradición oral. Mitoloxía da morte: Agoiros, ánimas e pantasmas* (pp. 65-80). Lugo: Asociación de Escritores en Lingua Galega (ASPG).
- Noia, C. (2019). Lendas galegas de ánimas. *Estudis de Literatura Oral Popular*, 8, 57-75. DOI <https://doi.org/10.17345/elop201957-75>
- Núñez Román, F. (2015). Enseñar fraseología: consideraciones sobre la fraseodidáctica del español. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 27, 153-166.
- Ortega y Gasset, J. (1963). *El espectador III-IV*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortuño, F. (2009). La enfermedad psiquiátrica. En F. Ortuño, *Lecciones de psiquiatría* (pp 3-16). Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- Padel, R. (2009). *A quien los dioses destruyen*. Madrid: Sexto Piso.
- Pamies, A. e F. Simón (2005). *El lenguaje de los enfermos. Metáfora y fraseología en el habla espontánea de los pacientes*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pamies, A. (2014). El algodón no engaña: algunas observaciones sobre la motivación en fraseología. En V. Durante (Ed.), *Fraseología y paremiología: enfoques y aplicaciones* (pp. 33-50). Madrid: Instituto Cervantes.
- Pérez Bernal, M. (2016). Christina “la mujer desencarnada” y el papel de las metáforas corporales en el conocimiento de la realidad. *Daimon. Revista de Filosofía*, suplemento 5, 479-488. DOI <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/270111>
- Penadés, I. (2012). La fraseología y su objeto de estudio. *LinRed: Lingüística en la Red*, 10, 1-17. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10017/24039>
- Peña Cervel, M.<sup>a</sup> S. (1998a). Esquemas de imagen básicos y subsidiarios: análisis del esquema de camino. En I. Vázquez Orta e I. Guillén Galve (Eds.), *Perspectivas Pragmáticas en Lingüística Aplicada* (pp. 81-86). Zaragoza: Anubar.



- Peña Cervel, M.<sup>a</sup> S. (1998b). Conceptual projection and image-schemas. *Epos: Revista de filología*, 14, 451-461. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10066/9606>
- Peña Cervel, M.<sup>a</sup> S. (1999). Subsidiarity relationships between image-schema: an approach to the force schema. *Journal of English Studies*, 1, 187-207.
- Peña Cervel, M.<sup>a</sup> S. (2003). *Topology and cognition: What image-schemas reveal about metaphorical language of emotions*. Muenchen: Lincom Europa.
- Peña Cervel, M.<sup>a</sup> S. (2008). Dependency systems for image-schematic patterns in a usage-based approach to language. *Journal of Pragmatics*, 40(6), 1041-1066.
- Peña Cervel, M.<sup>a</sup> S. e Ruiz de Mendoza, F. J. (2010). Los modelos cognitivos idealizados. En R. Mairal Usón, M.<sup>a</sup> S. Peña Cervel, F. J. Cortés e F. J. Ruiz de Mendoza, *Teoría lingüística: métodos, herramientas y paradigmas* (pp. 231-285). Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.
- Peña Cervel, M.<sup>a</sup> S. (2012). Los esquemas de imagen. En I. Ibarretxe-Antuñano e J. Valenzuela (Eds.), *Lingüística Cognitiva* (pp. 69-96). Barcelona: Anthropos.
- Piéron, H. (1993). *Vocabulario Akal de Psicología*. Madrid: Akal.
- Plutchik, R. (1980). *Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*. New York: Harper & Row.
- Porter, R. (2003). *Breve historia de la locura*. Madrid: Turner/ México: Fondo de cultura económica.
- Pousada Pardo, V. (2015). “*Estás coma unha caldeireta*”: conceptualización da loucura, cordura, sensatez e insensatez na linguaxe figurada galega. (Memoria de licenciatura inédita). Departamento de Filoloxía Galega: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pousada-Pardo, V. (2018). A fraseoloxía a través da LIX. En Mar Fernández-Vázquez (Coord.), *De letras e de imaxes nas aulas de primaria* (pp. 147-155). A Coruña: Hércules de Ediciones.
- Pousada-Pardo, V. (2019). Adozamento da morte: *O estanque dos parrulos pobres*, de Fina Casalderrey. En M. Neira Rodríguez, B.-A. Roig Rechou, I. Soto López (Coords.), *Imaxes nenez-vellez na LIX* (pp. 315-323). Vigo/Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia/ Rede Temática de Investigación LIJMI/ Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Raubal, M. et al. (1997). Structuring Space with Image Schemata: Wayfinding in Airports as a Case Study. En Hirtle, S. e A. Frank (Eds.), *Lecture Notes in Computer Science* (pp. 85-102). Pennsylvania: Springer.

- Reeve, J. (2009). *Understanding motivation and emotion*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Ríos Panisse, M. (1977). Nomenclatura de la flora y fauna marítimas de Galicia. I. *Invertebrados y peces. Anejo 7 de Verba*. Santiago de Compostela: Universidade Santiago de Compostela.
- Roig Rechou, B.-A. (Coord.) (1996-2017). *Informe de Literatura*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Recuperado de <http://www.cirp.gal/rec2/informes/informes.html>
- Roig Rechou, B.-A. (2008). *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor/ A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor*. Madrid/ Santiago de Compostela: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/ Xunta de Galicia.
- Roig Rechou, B.-A. (2013). *Educação literária e literatura Infantojuvenil*. Porto: Tropelias & Companhia.
- Roig Rechou, B.-A. (2015). Introducción. En B.-A. Roig Rechou (Coord.), *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (pp. 15-21). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Roig Rechou, B.-A. (2018). Educación emocional. A poesía nas escolas infantís. En A. C. Macedo, M. Neira Rodríguez e S. Reis da Silva (Coords.), *Primeiros Leitores. Primeiros Poemas* (pp. 113-133). Porto: Tropelias & Companhia.
- Ruiz de Mendoza, F. J. (1996). Semantic networks in conceptual structure. *Epos: Revista de filología*, 12, 339-356. DOI <https://doi.org/10.5944/epos.12.1996.9968>
- Ruiz de Mendoza, F. J. (1999). *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia*. Granada: Granada Lingvistica/ Método Ediciones.
- Ruiz de Mendoza, F. J. (2001). Lingüística cognitiva: semántica, pragmática y construcciones. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 8. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/circulo/no8/ruiz.htm>
- Ruiz Gurillo, L. (1997). *Aspectos de fraseología teórica española*. Valencia: Universitat de València.
- Holmqvist, K. e J. Pluciennik (1996). Conceptualized Deviations from Expected Normality: A Semantic Comparison Between Lexical Items Ending in -ful and -less. *Nordic Journal of Linguistics*, 19(1), 3-33. DOI <https://doi.org/10.1017/S0332586500003279>

- Santos Domínguez, L. A. e R. M. Espinosa Elorza (1996). *Manual de Semántica Histórica*. Madrid: Síntesis.
- Sardelli, M. A. (2007). El porqué de los dichos: la uva en las fraseologías española e italiana. *Per Abbat. Boletín de actualización académica y didáctica*, 4, 133-141.
- Sharifian, F. (2009). On collective cognition and language. En H. Pishwa (Ed.), *Language and social cognition: Expression of social mind*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Sharifian, F. (2011). *Cultural conceptualisations and language: Theoretical framework and applications*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sontag, S. (1980). *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Soriano, C. (2003). Some Anger Metaphors In Spanish And English. A Contrastive Review. *International journal of English Studies*, 3(2), 107-122. Recuperado de <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:98261>
- Soriano, C. (2012). La metáfora conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano e J. Valenzuela (Eds.), *Lingüística Cognitiva* (pp. 97-121). Barcelona: Anthropos.
- Suárez Cuadros, S. J. (2007). La Escuela Soviética y sus aportaciones a la fraseología. *Interlingüística*, 17, 999-1008.
- Szyndler, A. (2015) La fraseología en el aula de E/LE: ¿un reto difícil de alcanzar? Una aproximación a la fraseodidáctica. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 27, 197-216. DOI [https://doi.org/10.5209/rev\\_DIDA.2015.v27.50867](https://doi.org/10.5209/rev_DIDA.2015.v27.50867)
- Taboada Chivite, X. (2000). *Cadernos de Fraseoloxía Galega 2. Refraneiro Galego*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Tendahl, M. e R. W. Gibbs (2008). Complementary perspectives on metaphor: Cognitive linguistics and relevance theory. *Journal of Pragmatics*, 40(11), 1823-1864. DOI <http://dx.doi.org/10.1016/j.pragma.2008.02.001>
- Ungerer, F. e H. Schmid (1996). *An introduction to cognitive linguistics*. London and New York: Longman.
- Vaqueiro, V. (2011). *Mitoloxía de Galiza*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Vázquez Saco, F. (2003). *Refraneiro galego e outros materiais de tradición oral*. *Cadernos de Fraseoloxía Galega 5*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Vilela, M. (2002). *Metáforas do Nosso Tempo*. Coimbra: Almedina.



- Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, culture, and cognition. Universal human concepts in culture-specific configurations*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Wierzbicka, A. (1999). Emotional Universals. *Language Design. Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, 2, 23–69.
- Wu Fan. (2015). El sentido cultural de los zoónimos en chino y en español. *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, 17, 5-33.  
Recuperado de [http://elies.rediris.es/Language\\_Design/LD17/LD17\\_01\\_WU\\_FAN.pdf](http://elies.rediris.es/Language_Design/LD17/LD17_01_WU_FAN.pdf)
- Yu, N. (2008). Metaphors from body and culture. En R.W. Gibbs (Ed.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought* (pp. 247-261). Cambridge: Cambridge University Press. DOI <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802.016>
- Zamora Muñoz, P. (2005). Fraseología periférica e non solo. En R. Almela, E. Ramón Trives e G. Wotjak (Eds.), *Fraseología contrastiva. Con ejemplos tomados del alemán, español, francés e italiano* (pp. 65-80). Murcia: Universidad de Murcia.
- Zuluaga, A. (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt: Peter Lang.